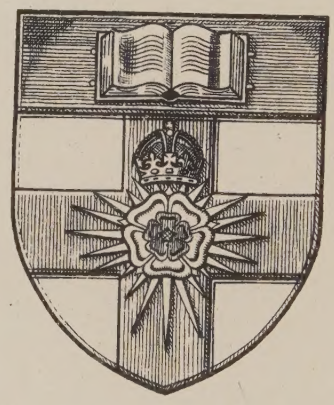
P.R. [Be-journale]



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

# GIORNALE STORICO

DELLA

# LETTERATURA ITALIANA

---

VOLUME CXXIX
1952

# GIORNALE STORICO

DELLA

# LETTERATURA ITALIANA

*DIRETTO DA*

FERDINANDO NERI - VINCENZO PERNICONE
GIUSEPPE VIDOSSI

VOLUME CXXIX

1952
CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
*TORINO*

SHL
WITHDRAWN

PROPRIETÀ LETTERARIA

VINCENZO BONA - TORINO

SHL
WITHDRAWN

# SUL TESTO DELLE "STANZE„ DEL POLIZIANO

Da quando il Carducci pubblicò la meritamente famosa e fortunata edizione delle opere poetiche in volgare del Poliziano (« *Le Stanze l'Orfeo e le Rime* di messer Angelo Ambrogini Poliziano rivedute su i codici e su le antiche stampe e illustrate con annotazioni di varii e nuove da G. C. », Firenze, Barbèra, 1863), nessuno è mai più ritornato sul testo delle *Stanze*. L'autorità del testo fissato dal Carducci è stata indiscussa per quasi un secolo, durante il quale le *Stanze* sono state ristampate molte volte, con commento o senza.

Ferdinando Neri nella sua edizione dell'*Orfeo* e delle *Stanze* per la « Bibliotheca Romanica » di Strasburgo (1911), s'interessò soprattutto del testo dell'*Orfeo*, convinto com'era che poco o nulla ci fosse da fare per migliorare il testo delle *Stanze*: « Il testo delle *Stanze* ricostituito dal Carducci sull'edizione principe e i due manoscritti Riccardiani 2723 e 1576, è tale che non credo altre edizioni possano migliorarlo; tutto si riduce ad un'esitanza di scrittura tra le forme latine e quelle più propriamente volgari; a volte la scorgiamo in uno stesso manoscritto: l'avremmo, in certa misura, fin nell'autografo » (1).

La sede adatta per rivedere almeno i due manoscritti collazionati dal Carducci, sarebbe stata la seconda edizione del volume carducciano curata dal Mazzoni per l'editore Zanichelli di Bologna (1912), naturalmente non per correggere il testo, ma per elencare in apposita appendice eventuali errori o sviste o omissioni ecc., in cui è possibile che incorra lo studioso più attento che si possa immaginare. Ma parve forse al Mazzoni atto di irriverenza verso il

(1) Nella *Prefazione* dell'edizione citata.

Maestro dubitare di eventuali errori nella collazione dei manoscritti, e così questa seconda edizione delle Poesie del Poliziano incoraggiò ancor più negli studiosi la persuasione che non ci fossero da correggere nemmeno errori di stampa.

Certo, l'edizione del Carducci, per il tempo in cui fu fatta, rappresentò un acquisto esemplare nel campo della critica testuale. Un'edizione autorevole delle Poesie in volgare del Poliziano era stata pubblicata nel 1825 a Milano per l'editore Giovanni Silvestri (« Poesie di messer Angelo Poliziano. Prima edizione corretta e ridotta a buona lezione »), e il Carducci dovette pensare in un primo tempo di servirsene per la sua edizione, apportandovi ritocchi di poco conto. Chi lo mise in allarme fu la lettura di una recensione dell'edizione Silvestri, pubblicata nel tomo XXIX del « Giornale Arcadico di Scienze Lettere ed Arti », gennaio-marzo 1826. Autore della recensione era Salvatore Betti, che nel 1819 aveva pubblicato nel *Saggiatore* di Firenze le varianti che offriva il testo delle *Stanze* in un codice da lui ritrovato nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro, rispetto alle correnti stampe di quell'opera. Il Betti riconosceva che l'edizione Silvestri era « fra tutte le altre pregevolissima », ma che conservava ancora errori e lezioni non genuine, come si poteva dedurre dal confronto col testo « del codice Oliveriano e di alcune antiche stampe » (p. 210). Il Carducci ritenne allora che fosse suo dovere di nuovo editore delle *Stanze* compiere un'approfondita ricerca sulla storia di quel testo attraverso le edizioni a stampa e i manoscritti a lui noti, e pervenne a conclusioni che nel complesso sono tuttora valide, e cioè:

1) La prima edizione delle *Stanze* pubblicata a Bologna « per Platone delli Benedicti impressore accuratissimo », il 9 agosto del 1494, con testo abbastanza corretto e assai vicino a quello dei due manoscritti conosciuti direttamente dal Carducci (i due Riccardiani 1576 e 2723), fu riprodotta con variazioni insignificanti dalle stampe successive, tranne una di cui parleremo fra poco, fino a quella veneziana del 1541, « in casa de' figliuoli di Aldo ».

2) L'edizione aldina del 1541 ha per fondamento una stampa precedente veneziana del 1526, in cui le *Stanze* erano state « da messer Tizzone Gaietano di Pofi diligentemente reviste », cioè arbitrariamente corrette o modificate per eliminare, come dice il Carducci, « tutto quel che sapeva del luogo e del tempo in cui furono composte, i fiorentinismi, gli idiotismi, le irregolarità ».

3) Il testo delle *Stanze* « revisto » da messer Tizzone si diffuse nelle stampe successive attraverso l'edizione aldina del 1541, prima, e attraverso l'edizione cominiana del 1728, in seguito, fino all'edizione Silvestri del 1825. I tentativi di riportare il testo ad una lezione più corretta, che si notano nell'edizione cominiana e in qualche altra posteriore, non intaccarono mai il grosso delle innovazioni di messer Tizzone, e il Carducci poteva concludere le sue ricerche con la soddisfazione di aver individuato in messer Tizzone il corruttore del testo delle *Stanze*, e di aver chiarito « come le più accreditate edizioni dall'aldina in poi » non fossero « che una vergognosa riproduzione dei concieri del Tizzone con altri di giunta » (1).

***

Per la costituzione del testo delle *Stanze* il Carducci potè, dunque, ritornare tranquillamente alle origini, e cioè ai due manoscritti Riccardiani e alle più antiche stampe,

(1) Nell'*Introduzione* alla citata edizione delle *Stanze*, pag. CIII. Con la medesima *diligenza* messer Tizzone aveva « revisto » il testo della *Fiammetta* del Boccaccio nel 1523 (Venezia, per Bernardino Vitale), e rivedrà il testo del *Teseida* nel 1528 (cfr. l'*Introduzione* di S. BATTAGLIA alla sua edizione critica del *Teseida*, Firenze, Sansoni, 1938). Messer Tizzone faceva concorrenza a Gerolamo Claricio che, pochi anni prima, aveva conciato a suo modo l'*Ameto* e l'*Amorosa Visione*. È noto che nell'edizione critica di quest'ultima opera a cura di V. BRANCA (Firenze, Sansoni, 1944), i *concieri* del Claricio passano per elementi caratteristici di una seconda redazione che il Boccaccio avrebbe fatta dell'*Amorosa Visione* (cfr. V. PERNICONE, *Gerolamo Claricio collaboratore del Boccaccio*, in « Belfagor », 15 luglio 1946; E. RAIMONDI, *Il Claricio: metodo di un filologo umanista*, in « Convivium », 1948).

con particolare preferenza all'edizione bolognese del 1494. Tenne presente, inoltre, le varianti del codice Oliveriano fornite dal Betti, e l'edizione romana del 1804 (« Le Stanze di M. Angelo Poliziano », Roma, 1804, nella Stamperia Caetani al colle Esquilino), nella quale egli credette che fosse stato riprodotto il testo del codice Chigiano 2333. Era stato il Betti ad affermare nella citata recensione che « la rara ed eccellente edizione » romana del 1804 era stata fatta « sopra un codice Chigiano per le cure di varie valenti persone e per quelle singolarmente del dottissimo amico *suo* conte Luigi Biondi » (p. 207), e il Carducci per accertarsene scrisse nel 1858 all'abate Luigi Fratini, « che allora dimorava in Roma », per la collazione di quel codice; ma gli fu risposto che da circa venti anni era stato perduto. Oggi noi conosciamo il codice Chigiano, che si trova al « British Museum » di Londra, con la segnatura *Add. ms.* 16439, e abbiamo così modo di accertarci che la stampa romana del 1804 non riproduce quel testo. E del resto, per la verità, gli editori del 1804 avevano semplicemente avvertito di procurare al pubblico un'edizione « sopra le migliori correttissima », senza nessun accenno al testo manoscritto del Chigiano.

È molto probabile che tale errata persuasione del Carducci sia stata per lui fonte di varie incertezze nella costituzione del testo delle *Stanze*, perchè alcuni passi che l'edizione del 1804 portava errati come altre stampe precedenti, venivano ad acquistare autorità per la creduta derivazione da un testo manoscritto. Se il Carducci avesse saputo, come oggi noi sappiamo, che il codice Chigiano era strettamente affine al Riccardiano 2723, sarebbe stato più deciso nel preferire o nel rifiutare certe lezioni, e il suo testo se ne sarebbe avvantaggiato. Quel che aveva a disposizione il Carducci, infatti, e cioè l'edizione bolognese del 1494 e i due manoscritti Riccardiani, bastava a tutte le esigenze del testo critico, e il maggior numero di codici che noi oggi conosciamo, se ci aiutano a impostare meglio, dal punto di vista tecnico, il problema del testo critico, sostanzialmente non ci danno elementi nuovi ignoti al Carducci.

***

Una recente edizione delle *Rime* del Poliziano, a cura di Natalino Sapegno (Casa Editrice Gismondi, Roma, 1949), che ha portato alcune innovazioni al testo delle *Stanze*, valendosi della documentazione fornita dal Carducci, mi offre l'occasione di passare in rassegna i passi più discutibili del testo stabilito dal Carducci. L'edizione curata dal Sapegno, come egli stesso avverte nella prefazione, è provvisoria, cioè egli si riserva di ritornare sul testo; ma quel che io discuterò riguarda l'edizione del Carducci, poichè le innovazioni del Sapegno, come ho già detto, non derivano da una nuova esplorazione dei manoscritti, ma dalle varianti segnate in nota dal Carducci.

I, 33, 1-6 Ah quanto a mirar Iulio è fera cosa!
Rompe la via dove più il bosco è folto
Per trar di macchia la bestia crucciosa,
Con verde ramo intorno al capo avvolto,
Con la chioma arruffata e polverosa,
E d'onesto sudor bagnato il volto.

Così l'edizione Carducci, ma in nota al verso 2 si legge: « Veramente i due Codd. ricc. leggono *romper la via*, non interrompendo il periodo dopo la esclamazione del primo verso. Ma la lezione delle stampe fa molto più viva ed efficace la descrizione ». Il Sapegno accetta la lezione dei codici, e fa tutto un unico periodo dal primo al sesto verso, chiudendo con punto esclamativo. Sulla lezione *romper*, invece di *rompe*, aveva già mostrato la sua preferenza Giuseppe De Robertis (*Le « Stanze » o del chiasmo*, nel volume *Studi*, Firenze, 1944), giudicando « non esatta » l'osservazione del Carducci, e aggiungendo: « La lezione delle stampe rallenta invece la descrizione, toglie la giusta proporzione delle parti, confonde e livella quelle parti. La lezione dei codici, oltre la novità di quell'impetuoso *romper*, riempie di meraviglia il secondo e il terzo verso, gli altri tre, com'è giusto, lascia un poco in ombra, per quella dizione stremata, come fosse un particolare aggiunto alla

pittura che ha il suo accento massimo su *romper*, e non dura al di là del terzo verso ».

Non importa qui se sia esatta l'osservazione del Carducci, e se siano o no accettabili i motivi stilistici del De Robertis. Con la sua scelta il Carducci ci fa intendere che, secondo lui, lezioni della prima stampa bolognese in contrasto con rispettive lezioni dei due manoscritti in concordia, possono essere genuine. Naturalmente occorreva dimostrare questa possibilità, e non affidarsi semplicemente al proprio gusto, ma non dimentichiamo che il lavoro del Carducci è quasi di un secolo fa, quando i testi critici si facevano senza la previa classificazione dei manoscritti e senza stabilire il rapporto fra le prime stampe e la tradizione manoscritta. Come vedremo più avanti, l'accordo dei manoscritti contro la prima stampa dà sicura garanzia per il testo genuino, e quindi nel caso in discussione, indipendentemente da considerazioni di carattere estetico o stilistico, la lezione esatta è *romper*, e opportuna è stata l'innovazione del Sapegno.

I, 49, 1-3 O qual che tu ti sia, vergin sovrana,
O ninfa o dea (ma dea m'assembri certo);
Se dea, forse che se' la mia Diana.

Il Carducci avverte in nota che il codice Riccardiano 2723 legge al primo verso: *O qual tu ti sia, vergine sovrana*; e al terzo verso, tutti e due i codici Riccardiani: *Se dea, forse sei tu la mia Diana*. Nel primo caso il Carducci ha opportunamente optato per la lezione che dà uno dei due manoscritti in concordia con la prima stampa; nel secondo caso, invece, ripete l'errore di preferire la stampa ai due manoscritti in concordia. Il Sapegno sceglie bene per il terzo verso accogliendo la lezione dei manoscritti, ma sceglie male per il primo verso, mostrando maggior fiducia nel Riccardiano 2723 che nell'accordo dell'altro manoscritto con la prima stampa.

I, 111, 8 Quale ha preso una ninfa, e qual si rotola.

Il Carducci avverte in nota che i due codici Riccardiani leggono *e quale rotola*, invece di *e qual si rotola*. Si tratte-

rebbe, dunque, di un'altra preferenza per la lezione della prima stampa contro l'accordo dei due manoscritti. Così ha creduto il Sapegno, che ha inserito nel testo *e quale rotola*, ma questa volta è esatto il testo carducciano, perchè tanto i manoscritti quanto la prima stampa concordano nella lezione *e qual si rotola* (esattamente: *ruotola*).

II, 21,7-8 Ma Vener, come i presti suoi corrieri
Vide partiti, mosse altri pensieri.

Il Carducci avverte in nota che il Riccardiano 2723 legge al v. 7 *come suo alati corsieri*. Poichè per il secondo libro egli disponeva soltanto di un manoscritto (il Riccardiano 1576 non contiene il secondo libro), la scelta è giustificabile, tanto più che il Carducci era persuaso che la stampa romana del 1804 (in cui si legge *come i presti suoi corrieri*) riproducesse il codice Chigiano. Oggi che noi sappiamo che il Chigiano e altri manoscritti concordano col Riccardiano, possiamo senz'altro rifiutare la lezione della prima stampa, ma *corrieri* va mantenuto, perchè *corsieri* o è una errata lettura del Carducci, o un errore di stampa. Nel testo del Sapegno si corregge un errore accettando *alati*, e ci se ne mette uno nuovo accettando *corsieri*.

***

Con la semplice revisione dei due manoscritti Riccardiani si sarebbe potuto intervenire correggendo il testo in molti altri casi per i quali il Carducci o tace o dà indicazioni errate. Ecco i più importanti:

I, 5 Deh, sarà mai che con più alte note,
Se non contrasti al mio voler fortuna,
Lo spirto delle membra, che devote
Ti fûr da' fati insin già dalla cuna,
Risuoni te dai Numidi a Boote,
Dagl'Indi al mar che 'l nostro cielo imbruna;
E, posto il nido in tuo felice ligno,
Di roco augel diventi un bianco cigno?

È stato necessario trascrivere tutta la stanza per rendersi conto dell'opportunità di una piccola variazione in una

parola del secondo verso: *volar* invece di *voler*. Il Carducci non dà nessuna indicazione nelle note, e ciò dovrebbe farci pensare ad una lezione concorde dei manoscritti Riccardiani e delle antiche stampe. Invece le cose stanno così: il Riccardiano 2723, a causa della mancanza di una carta, non contiene questa ottava; il Riccardiano 1576 legge *volar*; la prima stampa e le successive: *voler*. Il Carducci o lesse male o non diede peso alla variante di quel codice, per la quale mancava la conferma dell'altro manoscritto. Col fondamento di un solo manoscritto noi non diciamo che il Carducci avrebbe dovuto accogliere *volar* nel suo testo, ma la variante andava segnata in nota. Oggi abbiamo la testimonianza di altri manoscritti che leggono anch'essi *volar*, e il senso che risulta da tutta la stanza (*dai Numidi a Boote*; *dagl'Indi al mar*; *posto il nido*; *roco augel*; *bianco cigno*) ci assicura che è lezione genuina.

I, 28, 1-2 Con tal romor, qualor l'aer discorda,
Di Giove il foco d'alta nube piomba.

Nessuna nota indica che i due manoscritti leggono nel primo verso: « qualor l'aer *più* discorda ».

I, 33, 7-8 Ivi consiglio a sua bella vendetta
Prese Amor, che ben loco e tempo aspetta.

Nessuna nota avverte che i due manoscritti leggono nel verso 7: « a sua *fera* vendetta ».

I, 38, 1-2 La fera sparse via dalle sue ciglia;
Ma il giovan della fera omai non cura.

Il Carducci avverte in nota che nel primo verso le stampe leggono *sparve* invece di *sparse*, mostrando così di avere scelto la lezione dei due manoscritti che, al contrario, hanno *sparve*.

I, 40, 7-8 Nè pria per l'aer ronzando uscì el quadrello,
Che Iulio drento al cor sentito ha quello.

In nota si avverte giustamente che il Riccardiano 1576 legge al v. 7 « Nè pria *di quel* ronzando *uscì* el quadrello », le stampe: « Nè *prima fuor* ronzando *esce* el quadrello »;

ma non risponde al vero che il Riccardiano 2723 abbia esattamente la lezione che è nel testo, perchè legge *esce* e non *uscì*, e sarà da discutere quale sia la lezione buona.

I, 41, 4 Di un ghiacciato sudore era già molle.

Nessuna nota per avvertire che il Carducci ha scelto la lezione delle stampe e non quella dei manoscritti, che è la seguente: « D'un ghiacciato sudor *tutto era* molle ».

I, 45 e 46.

Nessuna nota avverte che nei manoscritti le due ottave sono invertite nell'ordine.

I, 47, 1-4 Ell'era assisa sopra la verdura
Allegra, e ghirlandetta avea contesta
Di quanti fior creasse mai natura,
De' quali era dipinta la sua vesta.

Il Carducci avverte in nota che la lezione del verso 4 appartiene ai due codici Riccardiani, mentre le vecchie stampe leggono: « De' *quai tutta* dipinta *era sua* vesta ». Proprio in questo caso in cui il Carducci, da quanto risulta dalla nota, si era deciso a preferire la lezione dei codici contro quella delle vecchie stampe, i codici concordano con queste ultime nella lezione rifiutata (« De' quai tutta dipinta era sua vesta »), che senza dubbio, quindi, è quella genuina.

I, 52, 1-5 Sovente in questo loco mi diporto;
Qui vengo a soggiornar tutta soletta:
Questo è de' miei pensieri un dolce porto:
Qui l'erba e' fior, qui il fresco aere m'alletta:
Quinci el tornare a mia magione è corto.

Per la lezione del verso 5 è data in nota la variante *accorto* al posto di *corto*, e si attribuisce ad alcune vecchie stampe; la lezione del testo, quindi, dovrebbe appartenere ai due codici Riccardiani. E invece questi concordano con le vecchie stampe. Evidentemente *corto* è una correzione di editori più recenti, allo stesso modo di *corta* del verso 7 della stanza 54 (« Omai riprenderò mia via più *corta* »), che manoscritti e vecchie stampe leggono *accorta*. Sono

due lezioni che daranno da fare in sede di edizione critica; qui abbiamo voluto rilevare che la nota del Carducci non è esatta.

I, 58

U' son or, Iulio, le sentenzie gravi,
Le parole magnifiche e' precetti,
Con che i miseri amanti molestavi?
Perchè pur di cacciar non ti diletti?
Or ecco ch'una donna in man le chiavi
D'ogni tua voglia e tutti in sè ristretti
Tien, miserello, i tuoi dolci pensieri:
Vedi chi or tu se', chi pur dianzi eri.

Per la lezione del verso 5 il Carducci avverte in nota che segue i due codici Riccardiani in concordia con le vecchie stampe, mentre le edizioni dall'Aldina in poi inseriscono fra *donna* e *in* la forma verbale *ha*. Si deve trattare di un errore materiale o di uno scambio di cartelle di appunti. La forma verbale *ha* si trova nei manoscritti e nelle vecchie stampe, e dà un più armonico equilibrio al giro sintattico della frase (« Or ecco ch'una donna ha in man le chiavi D'ogni tua voglia, e tutti in sè ristretti Tien, miserello, i tuoi dolci pensieri »).

Per la lezione del verso 8, è segnata in nota la variante delle vecchie stampe « Vedi chi *tu se' or*, chi pur dianzi eri », ma i due manoscritti a cui dovrebbe attribuirsi la lezione scelta per il testo, concordano invece con le vecchie stampe.

I, 67

Ma tosto ognuno allegro alzò le ciglia,
Veggendo salvo lì sì caro pegno:
Tal si fe', poi che la sua dolce figlia
Ritrovò Ceres giù nel morto regno.
Tutta festeggia la lieta famiglia:
Con essi Iulio di gioir fa segno;
E quanto el può nel cor preme sua pena,
E il volto di letizia rasserena.

Si tratta di una piccola variazione al verso 6, ma è bene aver presente tutta la stanza per rendersi conto dell'opportunità di essa. Il Carducci non avverte che fra *essi* e *Iulio* i due manoscritti inseriscono la congiunzione *et* che sarà da accogliere nel testo. Nella stanza si descrive la gioia dei compagni di Iulio che erano ritornati al palazzo

pieni di tristezza non avendolo più ritrovato nei luoghi della caccia, e che ora lo ritrovano lì sano e salvo. Nei versi 5 e 6 il poeta dice che alla gioia dei compagni di caccia partecipa tutta la famiglia (cioè tutte le altre persone al seguito di Iulio che erano in casa), e Iulio mostra di essere lieto anche lui (« Tutta festeggia la lieta famiglia Con essi, *e* Iulio di gioir fa segno ») (1).

I, 86, 5-8 Pien di sanguigna schiuma il cignal bolle,
Le larghe zanne arrota e 'l grifo serra;
E rugghia e raspa, e per armar sue forze
Frega il calloso cuoio a dure scorze.

Il Carducci non avverte in nota che i due manoscritti leggono al v. 7 « E rugghia e raspa, e per *più* armar sue forze ».

I, 97, 6-7 Nell'una è insculta la infelice sorte
Del vecchio Cielo; e in vista irato pare.

In nota il Carducci segna la variante *Celio* invece di *Cielo*, attribuita alle stampe in genere, e cita un passo della recensione del Betti in cui si fa torto agli editori del 1825 di avere conservato nel testo « lo sconcissimo *Celio* che invece di *Cielo* trovasi in tutte le stampe ». Impossibile, secondo il Betti, che sotto la penna del Poliziano potesse cadere « un idiotismo così sconcio e ridicolo ». Non è esatto quel che il Carducci aggiunge, e cioè che i due codici fiorentini leggono *Cielo* perchè il Riccardiano 1576 ha *Celio*, che non è un idiotismo ma una forma che ha la sua tradizione, e che sarà da accettare.

I, 110 Dall'altra parte la bella Arianna
Con le sorde acque di Teseo si dole
E dell'aura e del sonno che la inganna;
Di paura tremando, come sole
Per picciol ventolin palustre canna;
Pare in atto aver presse tai parole:
— Ogni fera di te meno è crudele:
Ognun di te più mi saria fedele. —

(1) Si potrebbe accettare anche l'interpretazione e la punteggiatura del Carducci: *Con essi e Iulio...*, cioè « Dinanzi ad essi *anche* Iulio » ecc.

Per il verso 6 il Carducci avverte in nota che la lezione *presse* si trova nei codici Riccardiani e nelle vecchie stampe, mentre le stampe più recenti leggono « *Par che in atto abbia impresse* tai parole ». Veramente i manoscritti e le vecchie stampe leggono *prese* e non *presse*.

I, 115, 1-6 Gli omer setosi a Polifemo ingombrono
L'orribil chiome e nel gran petto cascono,
E fresche ghiande l'aspre tempie adombrono:
D'intorno a lui le sue pecore pascono.
Nè a costui dal cor già mai disgombrono
Li dolci acerbi lai che d'amor nascono.

Il Carducci non avverte in nota che al v. 6 i codici Riccardiani leggono *Le dolce acerbe cur(e)* invece di *Li dolci acerbi lai*. La lezione scelta dal Carducci è quella di tutte le stampe. Al verso 4 della stanza VIII il Poliziano aveva usato la medesima espressione (« *Le dolci acerbe cure* che dà Amore »), e si confronti inoltre col verso 2 della stanza 65ª (« Ch'ogni altra *cura sgombra* fuor del petto »).

II, 1, 1-2 Eron già tutti alla risposta attenti
E' parvoletti intorno all'aureo letto.

Nessuna nota per avvertire che al v. 1 il Riccardiano 2723 legge *intenti* invece di *attenti*.

II, 13- 1-5 Fatta ella allor più gaia nel sembiante
Balenò intorno uno splendor vermiglio,
Da fare un sasso divenire amante
Non pur te, Marte; e tale arde nel ciglio,
Qual suol la bella aurora fiammeggiante.

Il Carducci segna in nota al verso 4 la variante *ardea* al posto di *arde*, attribuendola alle stampe, ma è anche del Riccardiano 2723.

II, 16, 4-5 Tosto prendete ogn'un l'arco e lo strale:
Di Marte il fero ardor se'n vegna vosco.

Nessuna nota per avvertire che il Riccardiano 2723 al verso 5 legge *dolce* al posto di *fero*.

II, 27, 5-8 Quando ciò ch'al bel Iulio il ciel destina
Mostrano i Sogni e sua dolce fortuna;
Dolce al principio, al fin poi troppo amara;
Però che sempre dolce al mondo è rara.

La lezione del verso 7, come si avverte in nota, è quella delle vecchie stampe; il Riccardiano, invece, legge: *Dolce all'entrar, all'uscir troppo amara.* Come ho già osservato a proposito di passi discussi precedentemente, la scelta del Carducci ha una sua giustificazione perchè credeva che il Chigiano, riprodotto, secondo lui, nell'edizione romana del 1804, concordasse con la prima stampa. Il Sapegno ha opportunamente accettato la lezione del Riccardiano, che concorda con gli altri manoscritti.

II, 41, 1-2 O sacrosanta dea figlia di Giove,
Per cui il tempio di Ian s'apre e riserra.

Dice il Carducci in nota: « La lezione volg. *s'apre e si serra* è pur del Cod. Ricc. 2723 e dell'Oliveriano, secondo ne dice il Betti; ma il Chig. (ediz. rom. 1804) legge, con noi e le più delle vecchie st., *s'apre e riserra* ». Probabilmente il Carducci lesse male nel Codice Riccardiano, la cui lezione è appunto quella accettata dal Carducci, e che coincide con quella della prima stampa. Il Sapegno, fondandosi sull'errore del Carducci, ha inserito nel suo testo *si serra.*

## La prima edizione delle « Stanze »

Le *Stanze* furono pubblicate per la prima volta a Bologna il 9 agosto del 1494, un mese e venti giorni prima della morte del Poliziano. Gli ultimi mesi della vita del nostro poeta furono tribolatissimi per malattia e per lo scandalo che in Firenze aveva suscitato la sua vita privata. Non era certo in condizioni da pensare alla pubblicazione delle sue *Stanze.* Fu un suo dotto amico bolognese, Alessandro Sarzio, che prese l'iniziativa, senza interpellare il Poliziano (sapeva che era nei guai e ammalato?), e

dedicandole ad Antonio Galeazzo Bentivoglio, arcidiacono di Bologna. Ecco la prima parte della lettera di dedica, che riguarda appunto le *Stanze*: « A questi giorni passati, Reverendissimo Monsignore, mi capitorno alle mani certe stanze del mio e tuo gentilissimo Politiano, non infima gloria della veramente magnifica e nobile famiglia de' Medici sempre con la illustre Bentivoglia felicissima coniuncta; le quale lui già per la giostra del Magnifico Giuliano de' Medici nella sua prima adolescentia compose; benchè per alcuni o rispecti o impedimenti non condusse al fine. Ma pure, così come erano imperfecte e incorrecte, parevano a me molto elegante e belle, piene d'inventione, piene di doctrina e di leggiadria; tanto che io giudicai fusse gran male ch'elle si avessino a perdere nè venissino qualche volta a luce. Per questo le ho dato ad imprimere a Plato de' Benedicti, e sotto queste mie grosse ma poche parolette alla Signoria tua Reverendissima intitolate. La qual cosa ho facto per satisfare a quelli che di simile gentileze si dilectano e honorare te mio observantissimo patrone almeno nelle piccole cose, poi che nelle grande non posso. Credo ancora che, se alquanto al Politiano dispiacerà che queste sue stanze da lui già disprezate si stampino, pur all'incontro gli piacerà che, havendosi una volta a divulgare, sotto el titolo e nome di tua Signoria si divulghino; alla quale lui come sono io buon testimone è deditissimo ».

La dichiarazione del Sarzio è molto importante, perchè ci assicura che il Poliziano è estraneo alla compilazione di una apposita copia delle *Stanze* da servire allo stampatore, nella quale copia avrebbe potuto apportare qualche variazione rispetto al testo anteriore. Il Sarzio anzi ci assicura che le *Stanze* erano *incorrecte*, cioè bisognose in qualche punto di essere corrette; e molto probabilmente la funzione di correttore (in verità molto guardingo e dentro limiti ristretti) fu assunta da lui. Era colto, era amico del Poliziano, che appena un anno prima lo aveva additato come un ideale correttore delle bozze di stampa della sua versione latina di Erodiano, che veniva pubblicata a Bo-

logna proprio da Platone delli Benedicti (1): perchè non avrebbe ritoccato le *Stanze* in quei punti che egli poteva presumere sarebbero state ritoccate dallo stesso Poliziano? Si capisce che l'ipotesi non si prospetta gratuitamente. Il problema di ammettere o no la possibilità di un intervento del Sarzio sul testo delle *Stanze* sorge quando ci troviamo di fronte alla concordia della tradizione manoscritta contro la prima stampa.

Un esemplare in ottime condizioni della prima stampa delle *Stanze* si trova presso la Biblioteca di Parma con la segnatura M. M. VI. 376. Dopo la rilegatura e un foglio di guardia bianco, c'è la prima carta della stampa col titolo in mezzo « Cose vulgare del Politiano ». Nel *verso* di questa prima carta c'è la lettera del Sarzio. Segue la carta *Ai* che nella parte superiore ha il seguente titolo a caratteri grandi in rosso: « Stanze de Messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de Medici ». Nella medesima carta le prime due stanze, e il seguito con tre stanze per pagina, con didascalie marginali in nero. Dopo la stanza 46ª del secondo libro: « La soprascripta opera dallo auctore non fu finita ». Segue immediatamente a c. *Ei* la lettera del Poliziano a messer Carlo Canale, e quindi l'*Orfeo* senza titolo, ma con la didascalia « Mercurio annuntia la Festa ». Alla fine dell'*Orfeo*, la stanza *Che fai tu Eccho*, preceduta dalla seguente didascalia: « Stanza ingeniosissima del prefato auctore fuor di materia », e quindi la canzonetta *Non potrà mai dire Amore*, e « Finis — Qua finischono le stanze composte da messer Angelo Politiano facte per la giostra de Giuliano fratello del Magnifico Lorenzo de Medici de Fiorenzi insieme con la festa de Orpheo et altre gentileze stampate curiosamente a Bologna per Platone delli Benedicti impressore accuratissimo del Anno MCCCCLXXXXIIII a dì nove de agosto. — Registrum ABCDEF — Tutti sono quaterni excepto D che è terno et F che è duerno ».

---

(1) Cfr. CARDUCCI nell'*Introduzione* alla citata edizione delle *Stanze*, p. LXXXIII.

Il Carducci, che ebbe fra le mani l'esemplare che si trova presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (E. 6. 4. 36), notò che in questo mancava la lettera dedicatoria del Sarzio, e che il titolo era alquanto diverso, e cioè: « Le cose volgari de M. Angelo Politiano ». Il confronto il Carducci lo faceva con l'esemplare descritto dal Bertoloni (*Nuova Serie dei testi di lingua descritti secondo la sua propria collezione*, Bologna, Sassi, 1846), e che corrisponde esattamente a quello ora descritto della Biblioteca di Parma. Appare evidente, dunque, che di quella prima stampa furono tirate delle copie senza la lettera del Sarzio e con una leggera variazione nel primo titolo. Tutto il resto corrisponde fin nei minimi particolari, compresa la finale indicazione del *Registro*. (La mancanza della lettera, infatti, non portava nessuno spostamento, perchè occupava tutto il *verso* della carta *A*).

Per le stampe più antiche successive alla prima bolognese rimangono confermate le conclusioni del Carducci, che cioè hanno tutte per fondamento quella impressa da *Platone delli Benedicti*, con variazioni minime dovute per lo più a influenze dialettali del luogo di stampa. Si può escludere in modo assoluto che per qualcuna di esse si sia fatto ricorso a fonti manoscritte. Per la costituzione del testo critico, quindi, la sola stampa da tenere presente è la prima.

## La tradizione manoscritta

Conosciamo sette manoscritti delle *Stanze*, compreso uno del secolo XVIII, contenente le prime 31 stanze del libro primo, che non ha nessuna importanza. Ecco una breve descrizione di ciascuno di essi:

1. *Riccardiano 1576* ($R^1$) (della Biblioteca Riccardiana di Firenze): è cartaceo di complessive carte 139 (numerazione moderna), ma si tratta di due codici riuniti insieme: il primo, da c. 1 a c. 130 contiene il volgarizzamento delle *Metamorfosi* fatto da Arrigo Simintendi, e fu finito di

essere trascritto il 24 settembre 1478; il secondo, da c. 131 a c. 139, contiene il libro primo delle *Stanze*, senza nessuna indicazione, nè di titolo nè di autore. Non ci sono le didascalie marginali. La scrittura si può assegnare alla fine del secolo XV.

2. *Riccardiano 2723* ($R^2$): fu descritto con molta esattezza dal Carducci. È cartaceo degli ultimi decenni del secolo XV, e consta di carte numerate 105 (numerazione moderna). Contiene le *Stanze*, l'*Orfeo*, Rime varie dello stesso Poliziano, di Lorenzo de' Medici, di Dante e di autori anonimi. C'è l'epistola a Federigo d'Aragona « insieme col raccolto volgare mandatogli dal Magnifico Lorenzo », qui attribuita al Poliziano, e, fra le poche cose in lingua latina, la lettera, certamente autografa, del Poliziano a Filippo Beroaldo, che comincia *Certiorem me.*

Per la mancanza di una carta che conteneva le prime sei ottave del libro primo delle *Stanze*, il testo comincia con la stanza $7^a$ e continua fino a c. $28^a$. Segue, a c. $28^b$, la lettera del Poliziano a messer Carlo Canale, e poi il testo dell'*Orfeo* fino alla c. $34^b$. Il libro primo delle *Stanze* ha le didascalie marginali in rosso, il secondo libro è privo di didascalie. A causa di deterioramento delle prime quattro carte nella parte inferiore risultano illeggibili alcune ottave o versi di ottave. A c. $97^b$ si legge la seguente indicazione: « 1487. Questo libro è di Franc. di L. di Bernardo dei Medici e degli amici sua ». Si badi però che non si può fare affidamento sicuro su tale data perchè si tratta di un codice composito. Comunque, la trascrizione del testo delle *Stanze* è molto probabile che si aggiri intorno a quella data.

3. *Codice II-X-54* ($M^1$), della Biblioteca Nazionale di Firenze: codice cartaceo del principio del secolo XVI. Contiene *stanze* di vari autori, per cui si veda il vol. XII degli *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia* del Mazzatinti. Le carte non sono numerate. Le *Stanze* del Poliziano cominciano a c. $5^b$, precedute dalla semplice indicazione *Angeli Politiani ad Iulium Medicem*, e continuano,

senza nessuna divisione fra il primo e il secondo libro, fino alla stanza 41ª del secondo libro. Mancano dunque le ottave 41ª-46ª, che dovevano trovarsi in una carta andata perduta. Per perdita di altre carte mancano inoltre le ottave 21ª-24ª e 63ª-66ª del libro primo. L'ordine delle ottave del secondo libro è continuamente manomesso: dalla 12ª si passa alla 31ª-36ª; dalla 36ª alla 25ª-30ª; dalla 30ª alla 19ª-24ª; dalla 24ª alla 13ª-18ª; dalla 18ª alla 37ª-41ª e qui s'interrompe.

Non ci sono didascalie marginali.

4. *Codice Cl. VII, 947* (M²), della Biblioteca Nazionale di Firenze: cartaceo del sec. XVIII, di carte scritte 9. Contiene le prime 31 stanze del libro primo. È un codice di nessuna importanza per il testo, perchè il copista ebbe certamente presente qualche stampa.

5. *Codice 1543* (P), dei manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Parigi: codice cartaceo miscellaneo, di carte numerate 244: La tavola completa del contenuto si trova in Mazzàtinti, *Inventari dei manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, Roma 1882, vol. II, p. 509 e sgg. Le *Stanze* del Poliziano si trovano da c. 40ª a c. 57ª con la divisione in due libri e con le didascalie marginali per tutto il primo libro. A c. 97ª dopo la stanza 46ª del secondo libro: «La soprascripta opera fu dallo auctore lasciata imperfecta».

In margine alla c. 48ᵇ si trova scritto, di mano diversa da quella che trascrisse il testo: «A dì primo di settembre, 1497 in terracina». La trascrizione del testo delle *Stanze* deve aggirarsi intorno a quella data. Ho presente la riproduzione fototipica da c. 40ª a c. 57ª.

6. *Add. Ms. 16439* (C), del «British Museum» di Londra: è il famoso e già citato codice membranaceo Chigiano ricercato invano dal Carducci alla Biblioteca Chigiana per mezzo dell'abate Luigi Fratini. Fu certamente consultato dal Serassi per l'edizione cominiana del 1765, che conteneva le *Stanze*, l'*Orfeo*, e altre rime (alcune delle quali tratte appunto da questo codice), dal Poggiali per la *Serie*

*dei testi di lingua* (Livorno, 1813), e dal Nannucci e dal Ciampolini per l'edizione delle *Rime* di A. Poliziano, Firenze, 1814.

In fine il codice reca la seguente indicazione scritta di mano diversa da quella che esemplò il testo delle opere contenute: « Faxii Iulii de Medicis de Florentia M.D.XXX ». Secondo il Poggiali, invece di 1530 sarebbe da leggere 1520, ma è evidente che la scrittura del codice è anteriore: probabilmente dei primi del secolo XVI. Io non ho modo di controllare, perchè l'indicazione non figura nelle carte di cui ho fatto eseguire la riproduzione fototipica, e precisamente da c. 3 a c. 49.

A c. 3ª comincia il testo delle *Stanze* con questo titolo: « Stanze di messere Angelo Politiano — Cominciate per la Giostra di Giuliano de' Medici ». Tranne la prima carta, che contiene cinque stanze (due nel *recto* e tre nel *verso*), tutte le altre ne contengono sei. Il primo libro, che ha le didascalie marginali, finisce a c. 23ᵇ. A c. 24ª comincia il libro secondo col titolo « Liber secundus », che continua fino a tutto il verso della carta 30, con la stanza 42ª (*S'io vidi drento alle tre armi chiusa*). Da c. 31ª a c. 42ª rispetti vari, alcuni dei quali sicuramente del Poliziano. A c. 42ᵇ la lettera del Poliziano a messer Carlo Canale, e subito dopo il testo dell'*Orfeo* fino a carte 49ª.

7. *Oliveriano 51* (O) della Biblioteca Oliveriana di Pesaro: codice cartaceo del principio del secolo XVI (1505), di carte 40 non numerate. È stato descritto nel vol. XXIX degli *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, a cura di A. Sorbelli, Firenze, 1923.

Contiene: le *Stanze*, suddivise in due libri e con didascalie marginali; l'epistola di Alessandro Sarzio a Galeazzo Bentivoglio, che fa da prefazione alla prima edizione delle *Stanze* (Bologna, 1494); la *Favola d'Orfeo*, con varie lacune, preceduta dalla lettera del Poliziano a messer Carlo Canale; la stanza *Pan ed Eco* e la canzonetta *Non potrà mai dire Amore*. L'ultima carta porta la data del febbraio 1505.

***

Eliminiamo, prima di tutto, il codice $M^2$, frammento copiato sicuramente da qualche stampa. Altro codice da eliminare è O, di cui sappiamo che si occupò il Betti. Basterebbe il dato esterno della sua composizione per rivelarci la sua dipendenza dalla prima edizione delle *Stanze*. Gli elementi interni del testo la confermano. Oltre a concordare con la stampa bolognese nei casi già esaminati, in opposizione ai due codici Riccardiani, ecco altri punti caratteristici in comune con la stampa: I, 4, v. 5: *ostello* (*ostelo*), invece di *stelo*; I, 24, v. 6: *Et ch'un*, invece di *Or che un*; I, 58, v. 8: *vedi che tu se' hora*, invece di *vedi chi tu se' or*; I, 40, v. 7: *nè prima fuor ronzando esce quadrello*, invece di *nè pria per l'aer ronzando esce il quadrello*; I, 52, 4: *Qui l'erba e' fiori el fresco aer m'alletta*, invece di *Qui l'erba e' fior, qui il fresco aere m'alletta*.

Qualche volta il copista crede di correggere la stampa, ma sbaglia. Per esempio, al v. 6 della stanza 97ª, *Celio* della stampa, in *Cielo*; al v. 5 della stanza 125ª, *Tiro* della stampa, in *toro* (1).

Dei rimanenti cinque codici, tre sono strettamente affini fra di loro: $R^2$, C e P. Tranne poche varianti che ciascun codice ha in proprio, il testo coincide in tutti e tre. Si tenga presente, inoltre, che in tutti e tre mancano le didascalie nel secondo libro, e che nello stesso secondo libro la stanza 12ª è priva degli ultimi cinque versi, e la stanza 14ª degli ultimi sette, con spazio bianco per i versi mancanti.

Il più antico dei tre codici par certo che sia $R^2$, ma è da escludere che gli altri due derivino da esso. Ecco, infatti, alcuni errori o varianti individuali di $R^2$ contro rispettive lezioni esatte di C e di P (in parentesi la lezione di C e

(1) Ringrazio vivamente il prof. Scevola Mariotti, che gentilmente ha collazionato per me i punti critici del codice Oliveriano.

di P): I, 49, v. 1: *O qual tu ti sia vergine sovrana* (O qual che tu ti sia vergin sovrana); I, 64, v. 8: *or qua or qua si scherza* (or qua or là si scherza); I, 68, v. 8: *Zefiro volo* (Zefiro vola); I, 74, v. 5: *pauroso* (paventoso); I, 89, v. 8: *fresche* (fredde); I, 97, v. 6: *cielo* (celio); I, 99, 3: *voler* (volger); I, 108, v. 5: *campagna* (capanna); I, 114, v. 3: *gorgoglio* (cordoglio); I, 118, v. 5: *se lasse* (le salse); II, 3, v. 8: *civil* (crudel); II, 35, v. 2: *fi* (fati); II, 38, 7: *surgean radiosi* (surgevan rugiadosi). Non essendoci rapporti di dipendenza diretta o indiretta fra i tre codici, bisogna ammettere che essi risalgano ad un unico manoscritto in cui erano già le caratteristiche che essi hanno in comune.

Indipendente dai tre codici ora esaminati è $R^1$, che contiene solo il primo libro e senza didascalie marginali. Ecco alcuni errori o varianti individuali: I, 8, v. 4: *porge* (dà); I, 10, v. 8: *o ver di faggio* (o verde faggio); I, 13, v. 1: *se vuoi* (scuoti); I, 23, v. 8: *alla mia legge* (alle mie legge); I, 38, v. 8: *tocchi* (fiocchi); I, 40, 7: *nè pria di quel ronzando uscì* (nè pria per l'aer ronzando esce); I, 49, v. 4: *certo* (aperto); I, 55, v. 2: *inserenò* (asserenò); I, 94, v. 3: *fanno* (ferno); I, 101, v. 5: *la treccia* (la rena); 109, v. 5: *così cervo Ataon* (così cerva leon).

Nella descrizione di $M^1$ abbiamo già visto la confusione che vi regna per il disordine di molte stanze. Anche la correttezza del testo lascia molto a desiderare. Il copista spesso non legge esattamente le parole che deve trascrivere e modifica a suo modo. Gli errori sono innumerevoli; basterà citarne alcuni a scopo indicativo: I, 5, v. 7: *tosto* (posto); I, 5, v. 8: *umbra* (un bianco); I, 12, v. 1: *nero* (cieco); I, 13, v. 8: *cara* (cieca); I, 19, v. 5: *santa* (scinta); I, 26, v. 2: *col gufo* (ch'al tufo); I, 36, v. 6: *gittare* (gustare); I, 68, v. 6: *altri* (al crin); I, 70, v. 1 *verdeggia* (vagheggia); I, 70, v. 8: *verde* (siede); I, 85, v. 1: *bosco* (busso); II, 15, v. 6: *tempi* (esempi).

Eppure, nonostante gli errori e il disordine, questo manoscritto ha notevole importanza perchè, mentre per il secondo libro presenta le stesse caratteristiche del gruppo

dei tre codici $R^2$ C P (lacune di versi nelle due stanze indicate), per il primo libro concorda in alcune varianti con la prima stampa contro tutti gli altri manoscritti. Per es.: I, 5, v. 2: *voler* (volar); I, 28, v. 1: *qualor l'aer* (qualor più l'aer); I, 37, v. 7: *bella* (fera); I, 45 e 46: nell'ordine in cui si trovano nella prima stampa, mentre sono invertite negli altri manoscritti; I, 61, v. 4: *s'affronta* (s'affretta); I, 62, v. 3: *dura* (cruda); I, 41, v. 4: *d'un ghiacciato sudore era già molle* (d'un ghiacciato sudor tutto era molle).

È da escludere che questo manoscritto possa derivare dalla prima stampa, o da altre successive perchè, tenendo presente una stampa, non sarebbe stato possibile trascrivere con tanti errori di lettura; l'ipotesi più probabile, quindi, è che in quelle varianti dove esso concorda con la prima stampa la fonte comune sia in un manoscritto anteriore.

Il testo della prima stampa concorda, nel complesso, con quello della tradizione manoscritta che noi conosciamo, ma non dipende da essa, perchè nel secondo libro ha complete le stanze 12ª e 14ª, che nei manoscritti sono lacunose. Si aggiunga che nello stesso libro secondo, al verso 1 della stanza 38ª, la stampa legge esattamente *carreggiando il giorno*, contro l'errore, comune ai manoscritti, *carreggiando il carro*. Si può pensare ad una facile correzione di questo errore da parte del Sarzio, ma attribuirgli l'integrazione di dodici versi mi par troppo forte, e d'altra parte il contenuto e la forma di quei versi non danno appiglio a dubitare che autore di essi non sia stato il Poliziano. Riteniamo, dunque, la prima stampa derivata da un manoscritto indipendente sia da $R^1$, sia dal gruppo dei tre codici ($R^2$, P, C). Tale indipendenza ci obbliga a discutere tutte quelle lezioni che la prima stampa ha in proprio, e che non siano errori evidenti. Alcune di esse abbiamo già avuto occasione di ricordarle nelle pagine precedenti, ma qui è opportuno aver l'elenco completo:

| | | Edizione del 1494 | Tradizione manoscritta |
|---|---|---|---|
| Libro I, | V, 2 | voler (*anche* M¹) | volar |
| — | XI, 1 | poi quando nel ciel | poi quando già nel ciel |
| — | XVII, 5 | e l'aer puro | e l'aer più puro |
| — | XXIV, 6 | et ch'un superbo | or ch'un superbo |
| — | XXVIII, 1 | qualor l'aer discorda (*anche* M¹) | qualor più l'aer discorda |
| — | XXXIII, 2 | rompe | romper |
| — | —, 7 | bella vendetta (*anche* M¹) | fera vendetta |
| — | XL, 7 | nè prima fuor | nè pria per l'aer |
| — | XLI, 4 | era già molle (*anche* M¹) | tutto era molle |
| — | XLV e XLVI (*anche* M¹) | | XLVI e XLV |
| — | LXII, 3 | dura (*anche* M¹) | cruda |
| — | LII, 4 | el fresco aer | qui il fresco aere |
| — | LXVIII, 2 | per l'aere | pel negro aer |
| — | LXXXVI, 7 | per armar | per più armar |
| — | CXV, 6 | li dolci acerbi lai | le dolce acerbe cur(e) |
| Libro II, | *didascalie marginali* | | — |
| — | I, 1 | attenti | intenti |
| — | XVI, 5 | el fero ardor | el dolce ardor |
| — | XX, 7 | sopito | sorpriso |
| — | XXI, 7 | e presti suo corrieri | suo alati corrieri |
| — | XXII, 3 | più famosa | più amorosa |
| — | XXIV, 7 | tra li altri | con li altri |
| | —, 8 | lo chiese | gli chiese |
| — | XXVII, 7 | dolce al principio al fin poi troppo amara | dolce all'entrar all'uscir troppo amara |

Cominciamo da una variante che reca i segni di un intervento sicuro che non si può attribuire al Poliziano. Nella stanza 24ª del libro secondo si narra di Pasitea che si reca, per ordine di Venere, dal suo sposo il *Sonno* perchè mostri — come il poeta ha detto nella stanza 22ª — *al bel Iulio tale imago Che 'l facci di mostrarsi al campo vago.* Ecco tutta la stanza 24ª, ma i versi che c'interessano sono gli ultimi due:

Come la ninfa a' suoi gravi occhi apparve,
Col folgorar d'un riso glieli aperse:
Ogni nube del ciglio via disparve,
Che la forza del raggio non sofferse.
Ciascun de' Sogni drento alle lor larve
Gli si fe' incontro, e 'l viso discoperse:

Ma lei, poi che Morfeo con li altri scelse,
Gli chiese al Sonno: e tosto indi si svelse.

Per gli ultimi due versi la lezione della prima stampa è: « Ma lei, poi che Morfeo *tra li altri* scelse, *Lo* chiese al Sonno: e tosto indi si svelse ». Fu già notato dal Carducci che la pretesa correzione aveva per fondamento il « luogo d'Ovidio (1) qui imitato dal Poeta: *cunctisque e fratribus unum Morphea, qui peragat Thaumantidos edita, Somnus Eligit*, ma non s'accorda alla seguente stanza ove si parla di *Sogni* in plur. ». E infatti al verso 7 della stanza 25ª si dice « gli scelti Sogni ad obbedir s'affrettono », e al v. 6 della stanza 27ª: « Mostrano i Sogni e sua dolce fortuna ». Correzione arbitraria, dunque, dovuta con tutta probabilità al dotto Sarzio.

Un particolare che salta subito agli occhi fra le varianti del libro primo è che ben cinque di esse appartengono a versi in cui figura la parola *aer* (XVII, 5; XXVIII, 1; XL, 7; LII, 4; LXVIII, 2). Non ci vuol molto a capire che al correttore dava noia considerare *aer* monosillabo con sineresi che non gli sembrava di buona tradizione (bisogna aggiungere, per concedere un'attenuante al correttore, che spesso nei manoscritti ricorre la forma *aier*), e vi apporta rimedio, spesso eliminando qualche parola (*più* al v. 5 della 17ª, e al v. 1 della 28ª; *negro* al v. 2 della 68ª; *qui* al v. 4 della 52ª), talvolta sostituendo addirittura la parola *aer* con altra espressione (v. 7 della 40ª).

Non sono queste le sole correzioni dovute a ragioni metriche. Al v. 1 della 11ª cade un *già* perchè il correttore preferisce la dieresi in parean (« poi quando già nel ciel parean le stelle »); al v. 7 della 86ª un *più* prende il volo perchè il correttore non vuole accettare una sinalefe tra finale tonica e iniziale atona (*per più armar*, che diventa *per armar*), e nel libro secondo, al v. 3 della 22ª, per la medesima ragione, *più amorosa* diventa *più famosa*. Sempre per evitare una sinalefe d'eccezione, al v. 7 della 21ª del libro secondo si sostituisce *e presti suo* a *suo alati*.

(1) *Metamorfosi*, libro XI, vv. 646-48.

Sulla variante del v. 6 della stanza 115ª abbiamo già avuto occasione d'intrattenerci mostrando come ragioni di senso richiedano la lezione *le doce acerbe cur(e)*, ma qui vogliamo additare che la causa della variante *li dolci acerbi lai* è che il correttore non vuole accettare la forma tronca di *cure* (*cur'*).

Per le varianti a I, 5, v. 2 (*voler*); 23, v. 2 (*rompe*); II, 20, v. 7 (*rapito*), è evidente la sostituzione di una lezione facile ad una più difficile.

Rimangono così ben poche le varianti, diciamo così, innocue: *bella* invece di *fera* (I, 23, v. 7); *era già molle* invece di *tutto era molle* (I, 41, v. 4); *dura* invece di *cruda* (I, 62, v. 3); *attenti* invece di *intenti* (II, 1, v. 1); *fero* invece di *dolce* (II, 16, v. 5); *dolce al principio al fin poi* invece di *dolce all'entrar all'uscir* (II, 27, v. 7). È sintomatico che per le innocue varianti del libro primo, la prima stampa concorda col codice $M^1$ che, lo abbiamo già detto, non può derivare da essa. La fonte comune, quindi, è un manoscritto anteriore, e le varianti possono essere frutto di un intervento arbitrario del copista, ma non si può escludere in modo assoluto che siano varianti di autore.

Al Sarzio sono da attribuire con tutta probabilità le didascalie per il secondo libro. Certo non potè scrivere il Poliziano quella didascalia alla stanza 35ª dove si dice « Pronostico verissimo della morte di Iulio ». Fu già notato dal Del Lungo, citato dal Carducci, che la *morte acerba* di cui si parla in quella stanza si riferisce evidentemente a Simonetta e non a Iulio.

Possiamo concludere: il testo critico delle *Stanze*, che pubblicheremo prossimamente, avrà per fondamento l'accordo di tre tradizioni indipendenti fra di loro per il libro primo ($R^1$, gruppo di $R^2PC$, prima stampa più $M^1$), e l'accordo di due tradizioni per il libro secondo (gruppo di $R^2PC$ e prima stampa). Per il libro primo, in caso di disaccordo fra le tre tradizioni, l'accordo di due contro una dovrebbe, in genere, garantire la lezione genuina.

Vincenzo Pernicone.

# VARIETÀ

## REVISIONE ED INTERPRETAZIONE DI DUE SONETTI DI RUSTICO DI FILIPPO

Rustico di Filippo è, fra i nostri poeti delle origini, quello che presenta nei suoi versi maggiori difficoltà per una lettura agevole e semanticamente chiara. Non che non esistano documenti e rime ancora più oscure delle sue realistiche; ma tra le figure già nettamente definite nell'ambito della storia della nostra poesia delle origini, quella di Rustico ha la singolare ventura di essere ormai da molto tempo criticamente fissata in maniera immutabile (anche se è possibile spostare l'accento su questo o su quel tono della sua inconfondibile voce), e insieme di essersi incorporata in parole, immagini, versi, che, insomma, è difficile capire. A parte la lingua antica, che pur offre le sue sorprese, gli è che le parole di Rustico si accendono più volte di una luce furbesca e gergale, e quindi visibile agli occhi di pochi già allora, e certo impallidita subito e presto tramontata; e le sue rime realistiche sono ricche di personaggi parodiati, scherniti, dileggiati, dei quali poco sappiamo e quel poco non siamo neanche sicuri che si riferisca veramente a loro, evanescenti ombre evocate dal silenzio dei secoli, vive solo per ciò che di esse il poeta caricaturista felicemente ed in eterno fissò. Le allusioni, il gergo, i giochi d'immagini sono in Rustico più numerosi e più importanti che in tutti gli altri poeti realisti: donde le dure e spesso insormontabili difficoltà ermeneutiche. Pure, il tono è lindo e sicuro ed il poeta ci è noto per quello che veramente è: o che lo si chiami, meno felicemente, « umorista », o che lo si dica, troppo semplicemente, « burlesco », o che, infine, lo si definisca, come a noi pare più giusto, « realistico » insieme e « giocoso », a voler partitamente analizzare, in difficile gioco di alchimia, il suo stile ed il suo contenuto, cioè, anche se limitata, la sua visione del mondo. E certo sarebbe desiderabile che pure la sua « lettera », la sua « cifra » (è il caso di dirlo) fosse ugualmente chiara. Ma qui, purtroppo, il discorso dev'essere, di necessità, ben diverso: e perciò non sembri disprezzabile ogni tentativo che valga ad avvicinarci alla meta, che pur è doveroso raggiungere nei limiti del possibile.

I due sonetti, cui alludo, recano nell'edizione Massèra del 1920 ed in quella, riveduta dal Russo, del 1940 i nn. II e III; ad essi, ed in tale ordine, noi costantemente rimanderemo.

Dobbiamo subito fermare la nostra attenzione su due strane peculiarità del son. II: *a*) l'apparire improvviso di un pronome di seconda persona nel v. 9, senza alcun precedente riferimento: « ond'io 'l *ti* fo saper »; *b*) l'appellativo *messer*, posposto al nome proprio del v. 1: « Fastel messer ». Ora, la fiduciosa, per poco che si dica, improvvisa ed inaspettata « entrata » di quel *ti*, non sostenuto da un precedente vocativo dedicatorio (o personale o soltanto predicativo) è cosa del tutto inusitata e straordinaria. Non mancano *incipit* come: « O tu, che... »; ma si tratta, appunto, di avvii iniziali, e qui siamo, invece, al v. 9, e per giunta innanzi ad una forma di pronome atono con valore di dativo (« *ti* fo saper »). Né mancano, specialmente nelle tenzoni, le sapienti riprese di pronome tonico o atono che sia; ma, ancora, si tratta appunto di « riprese », giustificate e dalla proposta e dai testi interi dei sonetti. Qui, invece, il *ti* del v. 9 rimane isolato e disperatamente chiede per sé un *ubi consistam*. Un caso analogo al nostro è in un sonetto di Cecco Nuccoli (Massèra, *Sonetti* ecc., p. 270) in tenzone con altri. Ivi si legge al v. 5: « ond'io *ti* prego », e al v. 9: « però *ti* prego », così come in Rustico si legge: « ondio 'l *ti* fo saper ». Ma nel componimento del Nuccoli i pronomi atoni, oltre che ai noti rimatori che tenzonano, si richiamano ad un iniziale (v. 1): « El *tuo* bel dir liggiadro ». Dunque, l'atono *ti* del v. 9, son. II, di Rustico è solo concepibile e giustificabile, creandogli un indispensabile presupposto: l'*ubi consistam* grammaticale e logico.

Degli otto precedenti versi non può essergli trovato un sostegno se non nel v. 1: « Fastel messer, fastidio de la cazza ». Non però in « Fastel », che è soggetto di « dibassa » (v. 2). Non in « fastidio de la cazza », espressione oscena, che oggi politamente tradurremmo con un « rompiscatole » (checché ne abbiano scritto i precedenti commentatori), e che perciò è apposizione di Fastello, che « tutto giorno arringa in su la piazza ». Resta che il sostegno, che andiamo cercando, dell'atono *ti* sia la parola « messere ». « Messere » è, dunque, vocativo.

Mi si potrebbe accusare di soluzione schematica e semplicistica: ma il fatto è sostenuto da altre considerazioni. Primo: l'appellativo « messere » è solitamente preposto al nome proprio. Secondo: alla giusta posizione di quell'appellativo (se Fastello fosse stato davvero un « messere ») non ostano qui ragioni metriche. Il poeta poteva scrivere tanto « Fastel messer » come « Messer Fastel »: l'endecasillabo sarebbe stato sempre aristocraticamente salvo. Terzo: non si può legger « messer fastidio de la cazza » al vocativo (tutta la frase), come se il poeta si rivolgesse ad un « signor rompiscatole ». Non lo si può, perchè il rompiscatole, per le ragioni dette sopra ed altre ovvie, non può essere altri che Fastello. Quarto: non si può legger

« messer fastidio de la cazza » come apposizione (tutta la frase) di Fastello, come se il poeta dicesse: « Fastello, quel signor rompiscatole ». Soluzione suggestiva, ma insostenibile; perché l'atono *ti*, al v. 9, ritornerebbe a mancar di sostegno: e ciò non può essere, come sopra dimostrammo. Quinto: molti sonetti sono inviati ad « amici », « fratelli », ecc., di cui non si dice il nome. Ma non mancano anche i sonetti inviati a « messeri » senza nome proprio, come è nel nostro caso. Si ricordi Cino: « Messer, lo mal che ne la mente siede... ». E di Cino stesso il CXXXVI (Di Benedetto). Così ci sembra di aver prospettato e risolto tutte le difficoltà possibili, e di poter dunque con qualche tranquillità concludere che Fastello non è « messere », ma solo « fastidio de la cazza », e che « messere » è vocativo: « Fastel, messer, fastidio de la cazza », anche se in tal modo l'apposizione risulta staccata dal nome.

Ma chi è questo messere cui Rustico invia il sonetto? Tutti i commentatori precedenti (Federici, Del Lungo, Russo), tranne il Massèra, hanno ammesso delle strette relazioni tra i due sonetti che esaminiamo. E il Massèra non le ammetteva perchè pensava che il Fastello del son. III non era neppur « donzello » (v. 14), mentre il Fastello del son II era « messere » (v. 1): difficoltà, questa, ormai superata. Ma non è solo la presenza dello stesso personaggio Fastello (come asseriscono i primi commentatori) a legare i due sonetti. Si avvicinino i vv. 9-11 del II ai vv. 3-4 del III: ne risulteranno due analoghe esortazioni alla vendetta, rivolte allo stesso uomo indeciso ed assente. E ancora i vv. 5-6 del III al v. 12 del II: ne emergerà una sola figura, quella, appunto, dell'uomo debole, fiacco, di cui ora si diceva, eppur chiaccherone, dell'uomo-comare. Il « messere » cui è indirizzato il son. II è, quindi, con ogni probabilità (mi si può permettere di dire « quasi certamente? ») lo stesso « messere Iacopo comare » del son. III. Anzi, il diverso rapporto psicologico Iacopo-Fastello (amici nel sonetto III; Fastello guelfo nemico del debole ghibellino Iacopo comare nel son. II) con un più attento esame del contenuto e del tono dei due componimenti, induce a rovesciare il tradizionale ordinamento e a leggere prima il son. III e poi il son. II. Fra il primo (III) ed il secondo (II) sonetto è accaduto qualche grosso avvenimento (battaglia di Benevento?), decisivo ai fini dell'esaltazione guelfa di Fastello. Ed ecco i sonetti resi in una prosa alla buona, cominciando, dunque, dal III.

Son. III. « A voi, messere Iacopo comare, Rustico ricorda ancora la sua fedeltà ed offre i suoi leali servigi, se vi decidete a far vendetta dei vostri avversari politici. Ma vorrebbe che voi parlaste e rideste di meno, poichè i vostri nemici (« la mala gente ») evitano di perdere malamente i loro seguaci piuttosto che guadagnarne. Ed inoltre è crucciato contro Madonna Nese per ciò che di lei ebbe recentemente a sentire. E presto ne recherà le prove. Ma a che pro? Vi è troppo caro

Fastello, almeno fino a quando avrà da spendere: sicchè gli par bene d'esser diventato donzello ».

Son. II. « Fastello, o messere, quel rompiscatole, oltraggia a sangue i ghibellini, tiene comizi in piazza e dice di vederli in imminente pericolo. E se uno lo contraddice, gli sputa sul viso veleno e sozzura e non cessa di schiamazzare notte e giorno. Ci liberi Dio da quello sciagurato! E ciò ti dico ancor molto prima che tu cada nelle mani dei tuoi avversari guelfi, se è vero che il tempo stringe e tu non ti vendichi. Ma, certo, vedendolo, tu, comare, ne proverai solo compassione. Almeno togligli Montelfi, così lo vedrai (lo vedrò?) morir di dolore ».

A me pare che questa possa essere la vera modulazione dei due sonetti. Fastello, chiunque egli sia, ci giunge nelle sdegnose note del rimatore come tipo dell'ignobile politicante, opportunista e cauto e falso nei tempi di magra per via dei propri interessi (si appoggia a Iacopo ghibellino), pronto a gettar via esultante la maschera vile, appena sente le campane dell'altrui vittoria. Tipo eterno, metafisico per vigore di fantasia. Ed accanto a lui pulsa di vigoria poetica l'immagine di Iacopo comare, chiaccherone e pettegolo, millantatore stupidamente ottimista all'esterno, ma dubbioso, indeciso, vile all'interno. Tipo eterno anch'egli e noto a tutte le generazioni.

Ed ora qualche non inutile noterella.

Son. III, v. 1: *comare*, « donnicciuola », secondo il Russo, che pone l'accento sulla debolezza o viltà di Iacopo. Ed è giusto. Ma « comare » è anche prolettico di quanto poi si dice ai vv. 5-6.

v. 3: è un richiamo severo alla realtà della lotta senza quartiere fra avversari politici. Iacopo, invece, parla e ride troppo, e si sente, beato lui, al sicuro per sempre.

vv. 7-8: di difficile interpretazione (cfr. Federici e Del Lungo). Attribuisco a « mala gente », in accordo con i sei versi precedenti e con il tono di tutto il sonetto, un colore politico. La « mala gente » sono gli avversari politici di messere Iacopo, che troppo li deride, parlandone con sufficiente superiorità; ed essi, invece, evitano di perdere malamente i propri seguaci (come fa Iacopo con il suo fatuo parlare e ridere) e cercano di guadagnarne alla loro causa.

v. 9: Federici e Del Lungo lessero: « E forte si crucciò madonna Nese », con repentino cambiamento di soggetto e d'argomento, che crea una frattura logica non certo giustificata dal volo poetico. Il manoscritto reca: « efortte si cruca di... ». L'emendamento Federici esprime esigenza fondamentalmente giusta, quando muta « cruccia » in « crucciò ». Il verbo della proposizione immediatamente subordinata, infatti, è al passato remoto (« udì »). Ma quell'insopprimibile ed importante *E* iniziale richiama il primo eppur costante, anche se lontano, soggetto, cioè « Rustico » (v. 2), e di qui la necessità di mantenere il *di*. È Rustico, che dopo aver sfogato il suo risentimento contro Iacopo, esprime ora quello contro madonna Nese. L'unica parola di

questo verso, dunque, su cui si possa effettuare l'abbreviazione è « madonna », riducibile a « monna ». Leggo, quindi: « E forte si crucciò di monna Nese ».

Son. II. v. 1: sarà, forse, meglio leggere « de le cazza ».

v. 4: cfr. G. Contini in *Lingua nostra*, XII, p. 65, da cui ho tratto le parole che traducono la locuzione « in avventura ».

v. 8: è un'imprecazione del poeta contro Fastello, e quindi vanno tolte le lineette limitative del discorso diretto, cui par credere il Massèra.

v. 10: alluderà ai primi sintomi delle conseguenze, nel Comune fiorentino, della caduta dei ghibellini a Benevento.

v. 11: *s'è... e se*: due *se* con significato molto vicino al causale: se è vero che, dal momento che. « Niuno di voi sia ardito di toccarmi, se io ubbidiente vi sono » (Dec. IV, 6).

v. 13: *Togligli Montelfi*: frase oscurissima. Montelfi è « piccolo castello del Valdarno di sopra » (Massèra). Apparteneva a messere Iacopo, che a Fastello ne avrebbe permesso il godimento in grazia di quell'amicizia di cui si parla nel son. III (v. 12)? O « Montelfi » allude solo a rapporti innaturali? Supposizioni; non altro è possibile.

v. 14: *vedrai*: prima, forse, e non seconda persona. Mi pare illogico che il poeta, dopo aver amaramente osservato che Iacopo avrebbe avuto pietà di Fastello vedendolo (v. 12), gli indichi insieme i mezzi (Montelfi) affinchè lo possa aver subito morto, quasi volendo anticipargli una grande gioia (v. 14). La gioia, se mai, dovrebbe essere del poeta stesso. E quanto alla forma *vedrai* per *vedrò*, Rustico ha due volte, in rima e nel corpo del verso, *sai* per *so* (XLIV, 7 e XLVI, 13). Ma nel « Detto del Gatto lupesco », che è un testo toscano si legge anche (vv. 134-135): « ed altre bestie vi vidi assai, — le quali ora non vi *dirai* ». E nel « Trattato d'amore » (XXI, 11): « vostra onoranza ed amo ed amerai » (in rima con *amai*, *colài*). In tal maniera la terzina risulterebbe logicamente chiarissima (tenuto conto anche della enclitica « mi » di « fammi » al v. 13, la quale prepara un soggetto di prima persona): e l'ultimo verso, quasi sordamente e minacciosamente pronunciato fra i denti (« così lo vedrò morir subito di dolore »), acquista una vigorosa ed insospettata forza.

MARIO MARTI.

# RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

VITTORIO CIAN. — *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione.* — Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1951, in-8°, pp. XII-340 (Studi e Testi, 156).

Il titolo di questo volume non corrisponde esattamente al contenuto; che è uno studio, non della nunziatura del Castiglione, ma di tutta la vita e di tutta l'opera di lui, « un'ampia introduzione monografica ... una presentazione ed un invito rivolto a tutti gli studiosi per invogliarli alla lettura meditata ed alla giusta comprensione del *Cortegiano* ». Il volume è diviso in tre parti, rispettivamente dedicate allo studio della vita, delle opere e della individualità dello scrittore, e il Cian ha brevemente tracciato, in un indirizzo « al lettore curioso » e nelle « premesse » del libro, la storia di questo studio. È una storia fuor del comune, e tale che si propone essa stessa alla meditazione e alla comprensione dei lettori. Il primo saggio del Cian sul Castiglione apparve nell'*Archivio Storico Lombardo* del 1887. Era propriamente uno studio sul testo del *Cortegiano*, ma già vi si disegnava una larga e minuta informazione archivistica (trasparente, in rapporto col Castiglione, anche nel saggio su « Pietro Bembo e Isabella d'Este » apparso l'anno stesso in questo *Giornale*), e l'impegno a vedere il fondo delle questioni senza risparmio e senza limiti preconcetti. Chi segua l'attività del Cian negli anni successivi, constata che le sue ricerche sul *Cortegiano* avanzano di pari passo con quelle sulla biografia del Castiglione. Le prime tuttavia nello sforzo conclusivo hanno il sopravvento: appare nel 1894 la prima edizione di quel commento del Cian al *Cortegiano* che fu e resta l'ottimo commento, senza distinzione di testi, d'una generazione e d'una scuola di studiosi della nostra letteratura. Nel darne conto in questo *Giornale* **23**, 260-261 il Renier, riepilogando e illustrando le ricerche « innumerevoli » già compiute dal Cian sull'argomento, concludeva: « Tutte queste ricerche ... s'intravvedono appena nel libro presente; ma il Cian intende darne conto specificato in un volume, che gli terrà dietro, speriamo presto, un volume di *Studi e documenti* sulla vita e sulle opere del Castiglione, che sarà natural complemento all'edizione del *Cortegiano* ».

Passarono anni senza che il volume promesso apparisse. Esso si era frattanto sviluppato in « una compiuta monografia », la quale, scriveva il Cian in questo *Giornale*, **50**, 206 (cfr. anche **55**, 112), « sarebbe ormai uscita in luce se l'autore avesse avuto l'agio di fare le sue ricerche anche nelle biblioteche e negli archivi della Spagna ». Una seconda edizione del commento al *Cortegiano* apparve nel 1910, ma pochi anni dopo, nel corso della prima guerra mondiale, il Cian si induceva a parlare (cfr. *Giorn.*, **67**, 378) del suo « ormai archeologico incartamento castiglionesco », con una punta di autoironia che tradisce il distacco dagli amori e dai fervori della giovinezza. In realtà non era più questione soltanto di ricerche insoddisfatte. Si era aperta quella crisi profonda della civiltà europea e in essa degli studi, che dura tuttavia con orrenda e meravigliosa violenza.

I casi personali e privati, sui quali sarebbe parte indiscreto e parte ozioso fermarsi, appaiono come sempre assorti e affatto risolti nella vicenda collettiva. Poichè tale vicenda ancora ci tocca, anzi ci include, e poco agio forse ci resta per rifletterla in noi stessi, sia lecito aggiungere qualche commento ai primi capitoli della storia di questo libro del Cian. Il commento di lui al *Cortegiano* e già prima la sua tesi sul Bembo appartengono alla pienezza di un'età che, al di là dei dissapori e delle differenze, può essere detta carducciana: in quella età primamente si elaborò in Italia, dopo e contro la rivoluzione risorgimentale e romantica, una storia della letteratura italiana effettivamente comprensiva di uomini come il Castiglione, di opere come il *Cortegiano*. Nasceva questa nuova storia dalla applicazione ed estensione al Rinascimento italiano dei procedimenti critici che già erano stati efficacemente sperimentati nello studio delle origini. La filologia romanza era tuttavia all'avanguardia, e a distanza la linea maestra dei nostri studi appare pur sempre quella segnata via via dal Rajna, dal Parodi e dal Barbi. Ma in quel giro d'anni, fra il 1880 e il '90, l'incontro di uomini come il Cian, il Rossi e il Flamini, determina un consolidamento degli studi italiani su di una posizione centrale, ben distinta così dalle gentilizie posizioni romanistiche, come dalle ancora squallide o inonorate mansioni degli specialisti di letteratura moderna. Si può discutere se questo governo di centro sia stato forte abbastanza negli anni critici che precedettero la prima guerra mondiale, se cioè la sua attività non si sia a un dato punto distratta dagli obbiettivi essenziali riducendosi a subire su posizioni più sguarnite e discontinue la crisi. Comunque, nel primo impeto della rivoluzione che tornava a sommuovere l'Europa e conseguentemente il mondo, dileguavano o riparavano in un'alta remota sfera di ideale armonia (di quegli anni è il saggio ariostesco del Croce) le immagini cortesi del Rinascimento italiano. Erano immagini riemerse dal reflusso della barbarie romantica, non senza incrostazioni spesse e tenaci di moralismo nazionalistico e di immoralismo

anarchico: non potevano facilmente orientarsi su di esse uomini impegnati in una lotta che non era soltanto, ma certo anche era una risolutiva ripresa della rivoluzione romantica. A questi motivi uno è da aggiungere che tocca il procedimento stesso, monografico, della ricerca.

Nel 1885 la tesi del Cian sul Bembo si era conchiusa nell'esame di un decennio soltanto della vita di lui. Basta un taglio cosiffatto del quadro per attestare l'origine e la pertinenza di quella tesi a un indirizzo nuovo. E si confronti, per contrasto di origine e di indirizzo, una monografia, pur buona già nella prima edizione, qual'è quella sul Trissino del Morsolin. La tesi del Cian è stata paradigmatica di ogni ulteriore ricerca sull'argomento, e appare chiaro a noi che essa sta benissimo così com'è, che cioè essa non ha sofferto e non soffre affatto di non essere una compiuta monografia sul Bembo. Ma è comprensibile che a un dato momento si potesse giudicare, e il Cian in ispecie giudicasse, altrimenti. Non soltanto per l'errore, che tutti ci accompagna e continuamente risorge, che la verità stia al fondo di un lungo prestabilito cammino, ma anche per più buone ragioni che a quell'errore talvolta soggiacciono. Prima fra esse, l'enorme e rapido acquisto di conoscenza, e di una conoscenza coerente e compatta, che uomini come il Cian, per virtù propria e per virtù di scuola, avevano fatto nella loro giovinezza: onde in loro la consapevolezza crescente delle ricchezze nascoste nel suolo che avevano impreso a dissodare, e degli accorgimenti necessari e alla mano per reperirle e ricavarne frutto. Ne risultava un quadro amplissimo, senza che venisse meno l'illusione di poterlo criticamente riprodurre tutto quanto; e se pur dubbi sorgevano, l'inquadramento monografico della ricerca poteva apparire un limite insieme comodo e sicuro. Chi faccia paragone fra gli studi del Cian sul Castiglione e quelli contemporanei e contigui di un maestro suo, pur così vicino a lui d'età, come il Renier, su Isabella d'Este, coglie subito la differenza. Qui, negli studi su Isabella, è una documentazione pressochè univoca, fornita dagli scavi sistematici del Luzio nell'archivio mantovano, ed essa si incornicia dell'apparato bibliografico torinese abilmente composto dal Renier. Fonti d'altra provenienza (e si pensi anche solo alla dispersione del patrimonio artistico e bibliografico dei Gonzaga) sono di regola ignorate. Ciò è detto non per detrarre alcunchè al merito di un lavoro che fu ed è tuttora nutrimento vitale ad ogni studioso dell'ultimo Quattro e del primo Cinquecento, ma per segnarne i limiti e le caratteristiche. Anche il Luzio e il Renier avevano di mira una monografia, e fecero gran caso di quella che a loro spese apparve nel 1903 ad opera dell'inglese Cartwright, la stessa che di lì a poco doveva a spese del Cian produrre altra monografia sul Castiglione (*The Perfect Courtier*, Londra, 1908, voll. 2), malamente accolta in Italia, ma degna ancor oggi d'essere letta, e in più punti non sostituita. In

realtà la cosiddetta monografia era, sul piano storico-filologico sul quale operavano così il Luzio e il Renier come il Cian, piuttosto un mito che un obbiettivo accessibile. Su altro piano conveniva mettersi: o ingenuamente divulgativo o, nell'ambito della critica estetico-psicologica, sostanzialmente autobiografico. Nell'un caso e nell'altro, il campo rimasto libero tornava ad essere quello, pittoresco e poetico, della cultura romantica. Ai ricercatori toccava il compito, non facile nè grato, di prender atto e rendersi conto della situazione nuova in cui erano venuti a trovarsi, del fatto cioè che i risultati delle loro ricerche, parte si fossero isteriliti nell'inedito, parte sembrassero aver perduto validità e interesse ai loro occhi stessi, nonchè a quelli della maggioranza.

Il momento risolutivo di questa crisi di coscienza dei ricercatori, quale può vedersi nell'opera e nella scuola del Barbi, non è più storia remota, è storia di ieri. Ed è significativo che la ripresa degli studi castiglioneschi del Cian, dopo lungo silenzio interrotto appena da saggi occasionali e da nuove postille al *Cortegiano*, sia avvenuta proprio in questi ultimi anni. È storicamente significativo, ma anche sia lecito dire, interrompendo un discorso di proposito e di necessità fin qui impersonale, che è commovente ed esemplare il fatto che uno studioso abbia ripreso ottantenne le fila interrotte e intricate del suo lavoro giovanile, e sia riuscito, camminando di buon passo verso i novant'anni, a terminare in difficili circostanze l'impresa di cui aveva disperato nella pienezza della vita. Del 1942 è il volumetto del Cian sulla lingua del Castiglione; dello stesso anno, in quello stesso *Archivio Storico Lombardo* che aveva accolto il suo primo saggio del 1887, è il contributo di documenti inediti o mal noti che s'intitola « Nel mondo di B. Castiglione »; del 1947 è la quarta e definitiva edizione del commento al *Cortegiano*; ultimo il volume che qui si annuncia.

Chi scrive, allievo del Cian fin da anni ormai lontani, non sarà dimentico, recensendo, del vincolo di gratitudine e di ossequio che al suo maestro lo lega. Tale vincolo fa tutt'uno, nel campo degli studi, con l'impegno della discussione e della ricerca: pertanto in questa recensione saranno toccati alcuni punti ove insorgano dubbi o dissensi o dove nuovi documenti occorrano. E poichè delle tre parti in cui il volume del Cian è diviso, la prima, dedicata alla vita del Castiglione, succedendo all'ancor fresco e ben informato studio biografico del Bianco di S. Secondo (cfr. *Giorn.*, 119, 49), può suggerir l'impressione, cui già inclinano i troppi fini intenditori schivi di ogni ricerca, che sia quello un capitolo chiuso, da aggiungere all'altro, che pur giova credere chiuso, del commento erudito, come usa dire, al *Cortegiano*, questa recensione di proposito si appunterà sulla vita del Castiglione.

Meglio informati vorremmo essere sulla sua giovinezza. Documenti nuovi, non sarà facile trovarne, ma appunto perciò bisognerà seguire

fino in fondo ogni traccia presumibilmente affine o vicina. Si sa che il Castiglione fu educato fra Mantova e Milano, fra la corte dei Gonzaga e quella degli Sforza, e che la sua educazione letteraria fu tale che egli ne risultò esperto non di volgare e di latino soltanto, ma di greco. Poco si sa dell'umanesimo mantovano negli anni che includono la giovinezza del Castiglione, pochissimo della poesia ivi in lingua volgare. Di due amici suoi di quegli anni abbiamo precisa notizia: uno, Falcone, noto da tempo per l'egloga *Alcon* che il Castiglione dedicò alla sua memoria; l'altro, Mario Fiera, destinatario d'una lettera pubblicata dal Cian in precedenti lavori (cfr. *Nel mondo di B. C.*, pp. 27-30; *La lingua di B. C.*, p. 109). Quanto a Falcone il Cian ha ora indicato (p. 17 n.) una fonte preziosa: il Barb. Lat. 2163, zibaldone ricavato nel tardo Cinquecento dalle carte di Achille Bocchi. Questo ms. ci conserva ben 33 epigrammi di Falcone, chiaramente di tipo goliardico quattrocentesco (5 sono priapei). Importa che questi epigrammi ci siano stati serbati da un ms. bolognese e che una traccia di Falcone ci sia rimasta nelle carte del Colocci: segni di una rinomanza che va oltre la cerchia mantovana. Fra i « sodales » concittadini ai quali Falcone si rivolgeva in un suo epigramma, il Cian ha individuato, oltre a un Agnello, al Vigilio e al nostro Baldesar, un Alvise Fiera. Penso che qui possa trattarsi d'un nome e d'un cognome, non della stessa ma di due diverse persone. Altro epigramma di Falcone è dedicato « Ad Aloisium Gonzagam » (*inc.*: « Aloisi, rogo per Camillae ocellos »). E Alvise Gonzaga era anche un amico del Castiglione. Se si isola il cognome Fiera, resta il dubbio se si tratti qui di Battista o di Mario. L'ipotesi del Cian che il secondo fosse fratello del primo colpisce nel segno. Fra le *Sylvae* a stampa di Battista (Mantova, s. a., ma 1515; anche nell'ediz. veneziana del 1537, nota al Luzio e al Renier: cfr. *Giorn.* **34**, 54), una è dedicata « ad Marium fratrem in D. Fran[cisci] gloriam », cioè in gloria del marchese Francesco Gonzaga; un'altra poco oltre si intitola: « In Marii fratris morte lachrymae ». Quando Mario morisse non so. Trattandosi di un segretario del Marchese, non dovrebbe mancarne notizia nell'Archivio mantovano. Certo fu una morte immatura, compianta non dal fratello soltanto. « Ante diem Marius fatis est raptus acerbis », comincia un epigramma « de morte Marii Ferae Mantuani » che il romano Evangelista Maddaleni Capodiferro dedicava a Fedra Inghirami (Vat. Lat. 3351, c. 44*a*, e Vat. Lat. 3419, c. 46*a*). Si deduce da questo epigramma che il Fiera, anche lui, commetteva poesie, latine senza dubbio, e che, se bene intendo uno stravagante bisticcio del Maddaleni (disputano le Muse a quale di loro più appartenga il morto; Erato prevale dicendo: « da similem simili, meus est, pes claudus utrique ») egli era zoppo. Questo particolare, e la dedica stessa dell'epigramma all'Inghirami, fa supporre che il Fiera fosse, come il fratello Battista, personalmente noto nell'ambiente umanistico dell'accademia

romana. Il poco che sappiamo della cultura mantovana in quello scorcio del Quattrocento basta a dimostrare che essa era incomparabilmente più scarna e provinciale di quella milanese alla stessa data. Meglio informati siamo su questa e sulla parte che può esserle assegnata nella formazione del Castiglione; ma resta ampio margine per ulteriori ricerche su tre linee ben segnate: la famiglia, la corte, lo studio. Quel che si è detto della cultura mantovana in rapporto con quella milanese, può dirsi del rapporto di potenza e di rango che intercedeva fra il ramo mantovano della famiglia Castiglione e il suo ceppo lombardo. Che nella sua maturità il Castiglione non abbia poi serbato vincoli stretti coi suoi parenti lombardi e abbia magari guardato a loro di lontano con una luce ironica negli occhi, si spiega benissimo col mutar degli eventi e con la diversa in lui abilità a fronteggiarli, ma non toglie che ai tempi della sua giovinezza egli abbia potuto trovare nella casa milanese più di quanto la sua casa mantovana gli offrisse. Una tradizione di cultura anzi tutto, solida e antica, e perciò stesso non estranea ma neppur guadagnata del tutto a un'educazione umanistica: una tradizione, per intenderci, di artisti e giuristi dell'Università pavese « suaviorum litterarum non incuriosi ». Al Castiglione non saranno mancati, negli incontri e rapporti coi suoi di Milano, motivi, importanti anch'essi per la formazione giovanile, di differenziazione e di attrito. Ma affidato, come sembra, a Giovanni Stefano Castiglione, che fu nella sua carriera diplomatica volta a volta ambasciatore sforzesco a Napoli, Firenze, Venezia, ed era genero di Bartolomeo Calco, il Castiglione avrà trovato nella casa di lui più di uno stimolo positivo. Così egli avrà forse potuto ammirare e maneggiare per poco a Milano quei codici greci della libreria medicea che durante la sua ambasciata Giovanni Stefano aveva preso a prestito per lo suocero (cfr. *Archivio Storico Italiano*, serie III, XIX, 120, 265 e XXI, 288). C'era chi, in quel giro d'anni, a sentir Mariano da Genazzano tonare dal pulpito con eloquenza di predicatore umanista e toscano, si sentiva d'un tratto mancare il respiro nell'aria della natia Milano e rapire colla fantasia e il desiderio a Firenze: « Me patriae tedet: domesticos damno / lares; en avia insequar. / Urbs plena acutis sentibus relinquenda est. / Fugam para, moras fuge. / Miror Fluentinum genus, subit mentem / imago romuleae togae. / Complectitur quicquid boni orbis ostentat / beata patria inclyta. / Seus vis latino sive achaico poscis / lepore doctus excoli / illic Platonis spiritu senis vivit / Plato renatus Italis. / Phicinus hic est, cuius aureum nomen / et astra desuper volat. / Musarum alumnus nobilis polito ore / Politianus insonat. / Cum his et canentem tu colis, Mari, Picum ... Sunt mille quorum nomen attinet coelo ... Hos suscitat Laurentius deorum gens » (cfr. Lancino Curzio, *Sylvarum libri decem*, Milano 1521, cc. 55*b*-56*a*). Forse anche al giovinetto Castiglione si sarà accesa, nella conversazione famigliare a

Milano, la curiosità di uomini e idee dell'accademia medicea, e per questa via forse sarà giunta a lui primamente la eco, ripetuta poi volta a volta nel *Tirsi* e nel *Cortegiano*, delle *Stanze* e delle *Sylvae* e della speculazione neoplatonica. Ma Milano non era davvero a quel momento una città « plena acutis sentibus », e del resto è superfluo dire che il fastidio e dispregio di Lancino Curzio e quel suo magnificare a contrasto Firenze altro non erano che un labile dispetto di innamorato. Certo Milano era aperta, quanto e forse più che altra città d'Italia, al prestigio e all'influsso della cultura fiorentina, e ancora si desidera uno studio che, andando oltre e nell'informazione e nel giudizio critico al quadro d'insieme, già disegnato dal Malaguzzi Valeri, dia il giusto risalto a un fenomeno così interessante e singolare quale fu, nel giro di venti o trent'anni, l'improvvisa fioritura, esuberante e selvatica, della letteratura sforzesca, e il suo repentino sfiorire, senza quasi lasciare traccia di sè. Non mi stupisce che prima il Luzio e il Renier (cfr. *Giorn.* **34**, 78 n.) ed ora anche il Cian (cfr. pp. 67 n., 167, 328 n.) non siano riusciti a identificare un « Cittadino » corrispondente dell'Equicola che nel 1519 sollecitava di poter leggere il *Cortegiano* manoscritto. Si tratta, senza dubbio, di Girolamo Cittadini, ma di lui, che pur è ricordato nel *Furioso*, come di altri rimatori cortigiani lombardi, che cosa resta al di là di quella fioritura effimera fra gli ultimi del Quattro e i primi del Cinquecento? Neppure il meraviglioso recupero operato in tarda età dal Bandello è valso a ridestare il ricordo di una società che era così viva al tempo della sua giovinezza e di quella del Castiglione. Sicchè oggi chi studia la giovinezza dell'uno e dell'altro sa come accada di dover procedere fra ombre suggestive e di remota selva. Eppure non è un caso che fra le non molte raccolte manoscritte superstiti a far testo per la poesia cortigiana dell'estremo Quattrocento, tre, fra le più ricche e importanti, il cod. II. II. 75 della Nazionale di Firenze, il suo affine Ital. 1543 della Nazionale di Parigi e il Sessoriano 413 della Vittorio Emanuele di Roma, facciano sicuramente capo a Milano o alla Lombardia. Qui certo, fra i rimatori della corte sforzesca, piuttosto che a Mantova, sono gli incunaboli del Castiglione compositore in volgare. E, sia detto subito, la sua vocazione poetica non fa eccezione a quella di altri contemporanei lombardi che all'uscir della giovinezza, incontratisi nello stil nuovo del Bembo, finirono, sfiduciati della poesia, col cercar nella prosa la misura libera e propria del loro ingegno. Ma il tratto che subito distingue il Castiglione, giovane cavaliere e rimatore alla corte sforzesca, è l'eccellenza della sua educazione umanistica. Anche su questo punto credo convenga insistere. Non che sussistano dubbi sulla importanza degli studi greci nella cultura italiana del Quattrocento; ma è pur vero che nella critica moderna s'incontra spesso l'erroneo presupposto che l'insegnamento del greco fosse allora compreso nel normale curricolo di una superiore edu-

cazione letteraria. L'esempio dell'Ariosto, in rapporto al quale, come è ovvio, la discussione su questo punto principalmente importa, basterebbe, se altri molti non ne occorressero alla memoria, per dimostrare che fra Quattro e Cinquecento gli esperti di greco erano proporzionalmente pochi, sicchè, quando a quella data se ne incontra uno, si può essere certi che si ha innanzi non un uomo qualunque, ma, per educazione, qualcuno. Questa del greco è la patente di nobiltà umanistica che il Castiglione riportò dalla sua scuola milanese, e vi è ragione di credere che ne fosse fiero. Trovo nella già citata raccolta mantovana dei carmi di Battista Fiera il seguente epigramma *In Castalium*: « Si tibi, Castali, favent novem deae / atque hinc superbum vendicas tibi nomen / ut ore tantum spuis insolens crispo / et nisi graia faris omnibus lingua? / Ne quaeso sic irrideas tamen mihi. / Non ego Athenis eruditus aut Thebis, / cui leviora haec vix sonantur grammata / ... Cur patriae interdum memor non es tuae? / Nonne sub isto natus es incola lacu / inter ovilia ad sacros pedes Minti? / Latina prome verba, si sapis, tamen ». Non è lecito dar per certa, ma è ben lecito proporre l'identificazione del Castalio che il Fiera, latinista di vecchia scuola, punge per insolente sfoggio di cultura greca, col Castiglione tornato a Mantova fresco del suo tirocinio umanistico milanese alla scuola del Calcondila. Non si immaginerebbe un Castiglione maturo in peccato di affettazione, « la pestifera affettazione », ma in lui giovane si può anche supporre una punta di vanità e forse, a fronte d'un caratteraccio come il Fiera, una punta di malizia polemica. E quanto al Fiera e ai suoi rapporti, che più tardi sembrano essere stati ottimi, col Castiglione (è certo lui il Maestro Batista ricordato più volte nelle lettere alla madre), conviene precisare che, mentre nella tarda edizione veneziana dei suoi scritti il Castiglione è più volte, e sempre onorevolmente, ricordato, e compianta è la sua morte, come pur quella della moglie di lui, nell'edizione mantovana invece, apparsa o allestita quando il Castiglione ancora era in disgrazia del marchese di Mantova, il suo nome è prudentemente escluso, sicchè in essa edizione non sfigurerebbe un epigramma che copertamente lo pungesse.

Il ritorno del Castiglione da Milano a Mantova nel 1499 avvenne, come il Cian ha giustamente rilevato, sotto cattiva stella. Morto appena il padre e avviato il fratello malaticcio alla carriera ecclesiastica egli si trovava ad essere, benchè giovane, il capo della famiglia, responsabile, difronte al Marchese, dei diritti e doveri feudali. I suoi rapporti col Marchese furono subito guasti, e da questo urto senza dubbio discende, a distanza di cinque anni, il decisivo trapasso del Castiglione da Mantova a Urbino. Credo inutile e non giustificato il ricorso « ad una incompatibilità d'indole, ad una troppo evidente differenza di statura morale, intellettuale e culturale » fra signore e vassallo. Il Cian stesso del resto conclude (p. 22 n.) che si ha da pensare

« non soltanto ad una incompatibilità di carattere... ma anche ad un grave incidente personale, un urto violento avvenuto tra lui (il Castiglione)e il Marchese ». Conveniva qui richiamare e sottolineare un episodio sobriamente illustrato dal Bianco di S. Secondo: il processo cioè seguito, nel 1499 per l'appunto, alla tragica morte di Lucrezia Strozzi Boschetti, e in proposito una lettera del Marchese di Mantova ai giudici del seguente tenore: « Ve imponemo che mandiate per Baldesar da Castiglione e li fate intendere da parte nostra come sempre amassimo suo patre et che siamo disposti amare anche lui ma che 'l ne rincresce che per lui siano servati modi tali che ne inducano a mutarne de questo ben voler nostro, volendosi opponere a la iustitia et a la nostra voluntà: il che non è da reputar savieza non ne potendo sperare honore; e dicetele che per il consiglio nostro el non se impacia più in questa cosa se non tanto quanto el serà richiesto per nostra parte: altramente el se ne potria pentire ». *Intelligenti pauca*: sono parole che, per chi conosca lo stile epistolare e i rapporti cortigiani del tempo, hanno il suono piuttosto d'una frustata che d'un rabbuffo. Si può desiderare maggior luce di documenti su questo episodio; non se ne può mettere in dubbio l'importanza. Pochi mesi dopo il Castiglione appare in grazia del Marchese, come se nulla fosse accaduto. Quando ai primi d'ottobre il Gonzaga si reca incontro al vittorioso Re di Francia, giunto a Pavia e avuta notizia della difficoltà di trovare alloggiamenti a Milano, egli riduce la sua scorta e con sè trattiene soltanto Luigi e Cesare Gonzaga, il Castiglione e Uberto da Gambara (cfr. Pélissier, *La politique du marquis de Mantoue*, 94, dove Luigi e Cesare son fatti una sola persona e il Gambara diventa « Glinbere »). Nè altri segni di contrasto riaffiorano fino al 1504. Nè quando in tale anno il Castiglione passa al servizio urbinate, risultano di tale atto i motivi, che pur dovevano esser tali da fargli scrivere il 2 novembre alla madre, proprio, si noti, alla madre: « mai non penso di Mantova che non mi venga un capello canuto ». Nè si sa perchè, ma pur si sa che da quell'anno innanzi e fino al 1514 il Castiglione a Mantova non potè più rimetter piede senza rischio della vita, neppur bastando a salvaguardarlo dal rancore del Marchese l'immunità diplomatica. Insomma è un viluppo che, in mancanza di documenti, richiederà forse qualche ulteriore sforzo di approssimazione congetturale. Bisogna fermare bene l'attenzione su quel che per il Castiglione significò l'abbandono di Mantova. Non fu un cambio di residenza soltanto, fu un cambio di bandiera. Fu un atto che la teorica del *Cortegiano* contempla discretamente, quasi col pudore e la virile rassegnazione dell'uomo che nel colmo della vita e nel generoso dispendio delle sue energie serba coscienza degli imprevedibili e inevitabili accidenti della vita stessa. Ma in quello e in consimili atti della vita per l'appunto del Castiglione bisogna riconoscere francamente l'asprezza e l'alea e il tumulto di risentimenti e di im-

pulsi che nella realtà li contraddistinsero. Urbino si offre al Castiglione incantevolmente ospitale al termine di una breve ma drammatica avventura giovanile, e a seguito di una decisione, di una rescissione cioè dei suoi legami famigliari e feudali con Mantova, gravissima per sè e che poteva riuscirgli irreparabile. Quali che ne siano stati i motivi determinanti, l'evasione del Castiglione da Mantova a Urbino si inquadra in quella crisi del sistema politico onde l'Italia tutta è violentemente scossa fra Quattro e Cinquecento, la crisi stessa nella quale sotto altra prospettiva il *Cortegiano* si inquadra.

Nel giro di pochi anni, gli anni decisivi dell'adolescenza e della prima giovinezza, il Castiglione era stato testimone della rovina degli Aragonesi, dei Medici, degli Sforza. La tradizione militare e diplomatica dei principati italiani era rotta: nell'aria la minaccia di ulteriori irresistibili bufere. In tanto e così subito scompiglio sono alterati e rimessi in questione i rapporti fra il signore e i sudditi. Non il popolo, chè, a questa data, « chi dice uno populo dice veramente uno pazzo ». Sudditi sono i famigliari, i funzionari, insomma i cortegiani. A questi non si aprono più prospettive lineari e di comodi acquisti. Sono immessi, volenti o nolenti, in un gioco rischioso, tanto più esposti al rischio quanto più elevati. Ma se la fortuna volge avversa al signore, possono, come il Sannazaro, seguirlo nell'esilio, o come il Pontano piegarsi al vincitore. Hanno innanzi a sè le alternative di un loro proprio giuoco. Al tempo stesso è cresciuta di prezzo, in condizioni d'emergenza, la loro fedeltà. Anche i loro servigi. E quanto a questi, nella nuova situazione militare che ai principati italiani non consente più se non compiti difensivi e di piccoli colpi di mano, sempre più i servigi diplomatici prevalgono su quelli militari. Sempre più la distinzione e il pregio del cortigiano risultano dall'abilità dell'ingegno. Così anche si salda la crisi politica a quella della cultura italiana del tempo, Educazione umanistica e magnificenza cortigiana sono ormai strumenti essenziali e normali della prassi politica, ma il controllo e l'uso di questi strumenti appare sempre più largamente e minutamente spartito. Vassalli e stipendiati, prima ancora che si giunga all'anarchica prepotenza di un Pietro Aretino, avvertono chiaramente il mutato valore del loro apporto, l'ampiezza e il vigore, nelle falle che si aprono, di iniziative e successi personali. Il sorgere in Italia, fra Quattro e Cinquecento, d'una letteratura che si definisce essa cortigiana, e fin di una teorica della lingua cortigiana, non risulta, come è ovvio, da iniziativa di principi; risulta da iniziativa di vassalli e stipendiati, che si son fatti coscienti della parte che in una corte essi rappresentano ed hanno. Il capolavoro di questa letteratura è il *Cortegiano*.

Non che il *Furioso* possa immaginarsi su un altro sfondo, ma l'esperienza dell'Ariosto è affatto diversa: poggia e si sviluppa su di una dipendenza tanto più stretta e chiusa; all'infuori del servizio estense

non altro ha, per subito sorriderne, che le effimere illusioni del primo pontificato mediceo; giunge però a una liberazione tanto più sicura e piena: la casa propria piccola e adatta, l'uomo che vive tutto a sè e alla grande impresa del suo genio. E questo risultato dell'Ariosto si appaia a quello dell'uomo cui si deve la demolizione critica della letteratura cortigiana, cioè il Bembo. Vita e opera del Castiglione restano al di qua della meta che per diversa via il Bembo e l'Ariosto attingono: restano comprese fra i rischi e i miraggi di un'età avventurosa.

Fosse rimasto a Mantova, il Castiglione avrebbe forse tergiversato, forse avrebbe represso o altrimenti risolto il suo impulso ad evadere e affermarsi nella vita. Ma nel 1503, al seguito del Marchese di Mantova nell'infelice spedizione napoletana, egli è preso dal vento dell'avventura. È alla sua prima impresa di guerra, cavalca in armi per quanto è lunga l'Italia, passa e ripassa per Roma. L'esclamazione nella sua brevità eloquentissima, « Gran cosa è Roma! », che si legge in una sua lettera alla madre, può dirsi epigrafica di una illuminazione intellettuale che in quel tempo si apre non a un uomo soltanto ma a una generazione. Vedo che il Cian (cfr. pp. 77, 84, 204), come già il Bianco di S. Secondo, attribuisce a data più tarda, agli anni cioè del pontificato di Leone X, il sonetto del Castiglione « Superbi colli e voi sacre ruine », del qual sonetto, fra parentesi, è merito del Cian aver definitivamente rivendicato l'autenticità. Questa datazione non finisce di persuadermi. Riconosco che il problema è di quelli, allo stato attuale delle ricerche, difficilmente solubili. Debbo però dire che quanto mi risulta della tradizione manoscritta di quel sonetto induce piuttosto ad anticiparne la composizione, a scorgervi cioè il riflesso e della prima commozione che il Castiglione ebbe alla vista di Roma e dei modelli cortigiani — Sannazaro, Serafino, Tebaldeo, Accolti, giustamente richiamati dal Cian —, che egli doveva aver presenti con più suggestiva evidenza in quel principio di secolo, nel facile e ingenuo tirocinio della giovinezza, che non dieci o quindici anni più tardi. L'analisi che il Cian fa del sonetto e le riserve sulla sproporzione che vi si nota « fra i due termini contrapposti, quello delle rovine romane e della fine inesorabile d'ogni cosa quaggiù per l'opera distruggitrice del tempo e quello del tormento amoroso » mi sembrano ineccepibili. Solo vorrei aggiungere che si disegna qui una frattura tra l'esperienza storica che nelle sue implicazioni è, o sarà, esperienza politica e sociale da un lato, e un'esperienza intima, individuale, che si identifica nell'amore, dall'altro. Questa frattura, come è caratteristica di una zona ampia e centrale della cultura italiana del primo Cinquecento, così, e in ispecie, è caratteristica del Castiglione, e si ritrova approfondita e inasprita, quanto più è risoluto il tentativo di superarla, nella compagine stessa del *Cortegiano*.

A Roma il Castiglione non si affacciava soltanto a uno spettacolo di superbi colli e di sacre rovine. Avrà fatto esperienza della città

viva, quella che noi oggi percorriamo nelle pagine dell'Albertini, e d'una società così diversa da quelle che gli erano famigliari, di Milano e di Mantova. Anche sarà stato introdotto in quella sorta di prima Arcadia che fu l'Accademia Romana. Una traccia è rimasta di questi incontri letterari del Castiglione in Roma. Nella già citata raccolta di carmi del Maddaleni, precisamente nel Vat. Lat. 3351, che all'autore servì di zibaldone e di brutta copia, si legge a c. 11*b* un'egloga « appellata Alexis » (pseudonimo pastorale, nell'egloga, di Fedra Inghirami), e in essa un passo parzialmente cancellato in lode di Mantova e dei suoi signori, il marchese Francesco e Isabella. La cancellatura riguarda un gruppo di versi dove sono enumerati i poeti mantovani contemporanei: « Antonius inde, / inde nitet Caesar, hinc musa corusca Camilli, / Falco etiam ingenii caelum qui permeat alis, / hinc Paetus gemina redimitus tempora lauro / emicat et terrae nebulis sese eripit atris ». Sono, nell'ordine, Antonio Agnello, Cesare Gonzaga, il Castiglione, Falcone e un Giovanni Pietro, che suppongo possa essere l'Arrivabene. Le postille marginali del Maddaleni che assicurano queste identificazioni, permettono anche di seguire tentativi seriori di rielaborazione del passo: l'aggiunta in margine dei due nomi pastorali *Alcon* e *Iolla* suppone l'egloga del Castiglione per la morte di Falcone, quella del titolo *Comes Novellae Areae* non può essere anteriore al 1513. Ma il passo era tale che non poteva senza sostanziali correzioni attagliarsi ad altra situazione che quella del 1503, quando cioè quel gruppo di poeti poteva presentarsi raccolto attorno ai marchesi di Mantova: si spiega che il Maddaleni finalmente decidesse di espungerlo. Esso comunque fornisce per noi la prova che le relazioni del Castiglione col Maddaleni (e probabilmente con l'Inghirami) risalgono al 1503. Alla stessa data può essere congetturalmente riportata un'elegia del Maddaleni, che a cc. 9*b*-11*a* precede l'egloga, e s'intitola « Elisa Fausti ad Baldass. Castilioneum Camillum Patritium Mantuanum » (nel Vat. Lat. 10377 a pp. 46-50 col titolo « Elisa Estensis ad Baldass. Castilionem Camillum Patritium Mantuanum »). In essa son questi versi che anche per il rilievo dato alla cultura ellenica del Castiglione meritano ricordo: « Mantua Virgilio gaudet gaudetque Camillo: / Virgilii es merito, care Camille, nepos; / quem triplici vinxit certatim gratia nodo, / cuius in ore Venus, cuius in ore Charis. / Atticus eloquio merito et romanus haberis: / carmine Maeonidem Virgiliumque refers ». In questi carmi del Maddaleni (non in quello, assai più tardo, che s'intitola « De Uberto Strozzio patritio mantuano ad Baldessarrem Castillionem » ed è, nel Vat. Lat. 3351, a c. 140*a*) il Castiglione è chiamato Camillo, il nome che, si noti, sarà del suo primogenito. Sarà stato nome accademico, dell'Accademia Romana, da aggiungere o sostituire al misterioso *Charus* che solo figura nel titolo dell'epistola latina al Re d'Inghilterra. L'accademico Camillo riappare nello zibaldone del

Maddaleni non più soltanto come dedicatario, ma come autore. Il Maddaleni amava raccogliere poesie di amici, e anche per questo, per averci ad es. conservato un sonetto dell'integerrimo latinista Sadoleto, è benemerito. Del Castiglione occorrono nel Vat. Lat. 3351, oltre che alcuni carmi latini, due sonetti che non credo ci siano stati conservati da altra fonte e che, tenuto conto dell'esiguo numero dei documenti in rima del Castiglione giunti fino a noi, converrà estrarre dall'inedito. Sono entrambi sonetti amorosi, e mi contenterò qui di darne il testo senza indugiare in commenti che, per i necessari richiami al petrarchismo cortigiano, potranno meglio farsi in altra occasione. I due sonetti sono nel codice rispettivamente a cc. 144*a* e 144*b*.

*Eiusdem Camilli.*

Io penso spesso, se 'l pensar me accora,
onde è che 'l pensar sol tanto me piace.
Penso el pensier fugir poi che mi sface,
ma pensandol fugir più penso ognora.
Poi penso che 'l pensier mio pur adora
Madonna, e sempre in lei pensando ha pace.
e gli dico: ' o pensier, l'ardente face
nata è per te, per te s'acquieta ancora '.
Dolce è el pensar, e più che de lei pensi:
se ben da tal pensier mia morte viene,
par che ben col pensier el duol compensi.
Io vivo pel pensar contento in pene,
e tal forza ha el pensier dentro a' miei sensi
che lui me occide e lui vivo me tiene.

*Eiusdem Camilli.*

Quando amor per mia dolce e acerba pena
gli occhi suavi, ove egli alberga, move
e con un riso accenti e voci nuove
infra perle e coralli frange e affrena,
dalla angelica fronte, alma e serena,
un nembo di dolcezza intorno piove,
che ira sdegno dolor scaccia e rimove
e 'l ciel turbato alegra e rasserena.
Stilla da gli occhi poi la luce altiera,
che dove i ragi infunde, viva e pura,
crea felice e lieta primavera;
onde, se nascon fior vaghi e verdura
nel verno, alla stagion più algente e fiera,
miracolo è d'amor, non de natura.

Nel 1503 il Castiglione non era a Roma in viaggio di piacere nè in vesti civili. Dal racconto che così il Bianco di S. Secondo come ora il Cian fanno degli eventi di quell'anno non mi sembra risulti chiaro quale parte il Castiglione abbia avuto in essi; mi sembra anzi risultare che, mentre il marchese di Mantova era in quel di Napoli alle prese con nemici ed amici, combattendo una guerra sfortunata ma

non ingloriosa nè scevra di rischi e di cruenti sacrifici, il suo venticinquenne vassallo se ne sarebbe rimasto, prudentemente temporeggiando, fra colli e rovine di Roma. Sta però di fatto che un codice fondamentale per la poesia del tardo Quattro e del primo Cinquecento, il 91 del Seminario di Padova, ci ha conservato a c. 40*a-b*, subito dopo, si noti, il son. « Superbi colli e voi sacre rovine », quest'altro sonetto del Castiglione, che non merita di rimanere, come, credo, è rimasto fin qui, inedito (mi valgo di copia eseguitami con la sua solita generosità dall'amico Billanovich):

Cesare mio, qui sono ove il mar bagna
la riva a cui diè l'ossa e 'l nome mise
morta colei ch'ebbe il figliuol d'Anchise
nutrice a Troia e nei suoi error compagna.
Qui la vittoria espetta e Franza e Spagna
di sue rapine e prede mal divise,
e chi al barbaro giogo si sommise
or tardo del suo error si pente e lagna.
Tra foco, fiamme, stridi orrendi e feri,
fame, roine e martial furore,
meno mia vita in duri aspri sentieri;
e pur vivon scolpiti in mezzo il core
tutti l'antichi miei dolci pensieri,
chè Morte ha sol la scorza e 'l rest'Amore.

La lettera del sonetto non potrebbe essere più chiara, e dimostra che il Castiglione fu presente a Gaeta (cfr. Cartwright, I, 35-37). Il Cesare cui il sonetto è indirizzato, sarà verosimilmente il Gonzaga, il quale, si noti, in una sua lettera alla marchesa Isabella del 2 dicembre 1510, opportunamente richiamata dal Cian nel Dizionarietto biografico del suo *Cortegiano* (4ª ediz., p. 517), scriveva: « la se digni comandare a Marchetto che faccia un'aria a questo madrigaletto... *Se gratia un puro cor meritò mai*, prego V. S. mi faccia questa... La supplico ancora si degni mandarmi quell'aria del sonetto *Cantai* nè le parrà strano ch'io in questi tempi vada dietro a tal cose *chè Marte ha sol la scorza e il resto Amore* ». Dove, come si vede, il verso finale del sonetto riappare con una variante che probabilmente rappresenta l'autentica lezione. L'interesse dei dati biografici che dal sonetto risultano, sottostà a quello di un quadro disegnato con mano che, se non è di maestro ancora, ha però la vigoria e il tocco di un apprendista eccezionalmente dotato. È, in successione di piani e per un gioco franco e forte di luce e d'ombra, il candore prima del mito classico e virgiliano, la proda sicura e serena della educazione umanistica, poi la scena tumultuosa della guerra, con le sue implicazioni politiche e i suoi flagelli umani, finalmente il rifugio intimo, adamantino ma con una venatura soave, dell'amore.

Questa nuova testimonianza coincide esattamente con quelle che già sono state riconosciute negli scritti, nelle lettere in ispecie, del

Castiglione. Non tanto importa notare il suo risentimento politico, misto di amarezza e di sdegno, di fronte alla prepotenza discorde dei barbari e alla mal calcolata acquiescenza e viltà dei latini, quanto il fatto che su tale risentimento prevalga l'orrore della strage, la pietà degli offesi, lo sgomento e la repugnanza dell'uomo che ad altro si sente nato e per altre, sue proprie ragioni, tiene alla vita. Qui, più scoperto che non nel sonetto « Superbi colli », è il nesso per contrasto fra la scena storico-politica e l'individuale vicenda amorosa. E qui anche, in questo nodo di affetti e di impegni contrastanti, è già *in nuce* l'intera problematica del Castiglione uomo e scrittore. Ma se *in nuce* è, bisogna pur guardarsi dalla tentazione di gravare e sfigurare una immagine giovanile che ha in se stessa il suo segreto e il suo incanto. Non supporremo a questa data nel Castiglione nè, credo, in alcun altro dei suoi contemporanei e maggiori una riflessione più intensa e chiara e una più esatta disciplina stilistica che non siano quelle dell'*Arcadia* e degli *Asolani*, opere ancora così turgide di illusioni quattrocentesche. Ma terremo conto insieme che furono anni decisivi e che in essi fu, anche per il Castiglione, la conquista d'una piena maturità.

Roma nel 1503, Urbino l'anno appresso, frammezzo e in seguito una serrata e varia vicenda di imprese e missioni militari e politiche, di ozi e fasti cortigiani, nel 1506 il lungo e onorevole viaggio a Londra: sono queste le tappe di una esperienza che rapidamente distanzia e restringe il quadro degli affetti e dei ricordi mantovani. Ma la tentazione a divagare e dimenticare è corretta incisivamente dalla morte. Muore nel 1505 l'amico e compagno degli studi giovanili, Falcone; muore l'anno appresso il fratello del Castiglione, Girolamo. Entrambi nel fior degli anni e lontani, non più rivisti nel momento supremo, subitamente scomparsi proprio quando più il Castiglione vagheggiava e si adoperava che anche a loro fosse dato evadere da Mantova, come egli aveva fatto, prendere stanza in corte di Roma, in una qualche famiglia cardinalizia, iniziare una vita aperta a distinzioni e speranze, e in essa ricomporre con lui e per lui, Castiglione, la solidarietà cara del passato. Da questo duplice lutto nasce la prova di maggior impegno che, per quanto ci consta, il Castiglione avesse ancor fatto in poesia: l'egloga latina *Alcon*. Nell'egloga la morte del fratello è incidentale, subordinata a quella dell'amico. Ciò non può attribuirsi soltanto al fatto che quel lutto si era aggiunto a questo, a un anno di distanza, quando già l'egloga era stata certamente più che abbozzata. Non credo che, ove il Castiglione avesse voluto, gli sarebbe riuscito difficile stabilire un diverso rapporto fra i due lamenti. Credo che proprio si tratti di una ulteriore testimonianza di quel risalto che nell'ambito della cultura umanistica assume, sul vincolo del sangue, la solidarietà degli ingegni: è un corollario della ricca problematica quattrocentesca « de amicitia ». Come il Cian ha giustamente

notato, l'egloga non può essere stata compiuta, con l'accenno alla morte del fratello, che al ritorno del Castiglione dall'ambasceria inglese, nel 1507. Esiterei pertanto a identificarla con l'egloga, pur del Castiglione, che il Bembo, scrivendo il 3 maggio 1506 da Venezia, attestava di aver ricevuto da Urbino. Ritengo, come già ritenne la Cartwright (I, 159), che quest'egloga del 1506 sia il *Tirsi*, composto e rappresentato a Urbino nel carnevale di quell'anno. Se anche compiuto nel 1507, l'*Alcon* serba evidente l'impronta di una prima ispirazione e stesura di poco posteriore alla morte di Falcone. Si può discutere sull'accenno che vi si fa alle rive dell'Aniene; mi sembra chiaro tuttavia che esso ci riporta al lungo soggiorno del Castiglione a Roma nel 1505. Così anche mi sembra che un esperimento poetico latino di tanta ampiezza e non senza una virgiliana ambizione, qual'è l'*Alcon*, si inquadri bene nel clima poetico, preminentemente latino, dell'Accademia Romana.

C'è fra il Castiglione abile, è lecito supporre, nei suoi giovani anni a mettere insieme epigrammi latini sul tipo di quelli dell'amico suo Falcone, e l'autore nel 1505 o giù di lì dell'*Alcon*, un rapporto analogo a quello che intercede fra il Castiglione pronto, come s'è visto, a gettare in carta un sonetto, e l'autore nel 1506 del *Tirsi*. Epigrammi e sonetti per se stessi non sono, a quella data e oltre, nè più nè meglio che il divertimento geniale d'un cortigiano fresco di studi e alla moda; *Alcon* e *Tirsi* dichiarano una vocazione letteraria e preannunciano non l'ottimo cortigiano soltanto, ma l'autore del *Cortegiano*. Mentre pertanto qualche obbiezione mi sembra di dover fare alla lettera di ciò che il Cian afferma (p. 207) che « di un esordio vero di lui (Castiglione) come cultore di poesia, anche latina, non... si possa parlare, nelle forme d'una certa pubblicità, se non negli anni della sua nuova vita d'Urbino », sostanzialmente questa affermazione stessa mi par che colga il vero. Esiterei piuttosto a chiamare senz'altro in causa « gli esempi e gli incitamenti di un Bembo, nella poesia latina maestro più efficace e originale che non nella volgare, il quale veniva in buon punto ad aggiungersi, sulla via seguita dal Castiglione, ad altri e ben più attraenti, come quelli del Poliziano e del Sannazaro ». L'alterna vicenda delle prove in latino e in volgare di quegli anni, ad opera degli stessi uomini, è storia delicata e tuttavia non chiara. Comunque direi che l'impulso a scriver l'*Alcon* possa essere venuto al Castiglione piuttosto da Roma che da Urbino e indipendentemente anche dal Bembo. Inseparabile dall'ambiente urbinate è invece, in volgare, il *Tirsi*, dove due sono i motivi fondamentali: la gentilezza sovrana della donna, nella fattispecie Elisabetta Gonzaga, e la concorde eccellenza dei poeti che le fanno coro, nella fattispecie poeti volgari e fra essi il Bembo. La canzone funebre del quale, richiamata nel *Tirsi*, avrà senza dubbio contribuito a far sì che il Castiglione riprendesse in Urbino e rielaborasse e compisse il suo latino *Alcon*. Non soltanto

perchè gli forniva esempio d'una composizione poetica rigidamente retorica, nella quale cioè il motivo ispiratore e l'argomento, lontani ormai e superati nel tempo (il fratello del Bembo compianto in quella canzone era morto circa tre anni innanzi) si proponevano, al di là di ogni commozione immediata, come puri pretesti intellettuali dell'arte. Anche, credo, per un'altra ragione, a dir così, negativa. Perchè quella canzone, come l'anno appresso in un diverso genere, affine al *Tirsi*, le *Stanze* del Bembo per il carnevale urbinate, probabilmente contribuirono a dissuadere il Castiglione dal percorrere oltre una via, quella della poesia volgare, che di facile e aperta quale dapprima gli era apparsa, improvvisamente gli si rivelava così ardua e rischiosa. Certo è che dopo e a parte il *Tirsi*, in età così proclive alla versificazione, il contributo del Castiglione alla poesia volgare si riduce a poche carte, senza impegno e senza pubblicità. Proporzionatamente pochi sono anche i suoi versi latini, ma eccellenti e come tali subito riconosciuti e diffusi, nel che sta per l'appunto la differenza.

Quali che siano, quelle poche carte di poesia volgare del Castiglione ci sono care, e un'altra, a questo punto, va inserita nel quaderno superstite. Il lamento di lui per la morte del fratello Girolamo, che nell'*Alcon* appena s'intende, ha libero sfogo in un sonetto che non è stato ancora estratto, ch'io sappia, dal cod. II. I. 60 della Nazionale di Firenze, dov'è a c. 108*b*.

Da poi ch'in puerile e verde etade
per dispietata morte amaramente
tante dolcezze fur del mio cor spente
ch'io stesso di me stesso ho ancor pietade,
dal tristo albergo le mie muse amate
fuggir meste, lassando eternamente
a la mia lingua, agli occhi, al cor dolente,
duri lamenti, pianto e doglie ingrate.
Cercate dunque altrove, alme preclare,
leggiadre rime, dolci canti allegri,
che sol dar vi poss'io lagrime amare.
Lassato ha i spirti miei languidi et egri
un fratel morto, sì ch'io veggio andare
i giorni senza sol, oscuri e negri.

Anche in questo sonetto, stilisticamente torbido e impacciato, come gli aggettivi spiccioli e, in rima, i due magni avverbi comprovano, si sente però l'unghia dello scrittore di razza. Di buona razza cinquecentesca, voglio dire, che non si abbandona alla prima ispirazione, comprime l'empito urgente e incomposto di un affetto privato, intende a comporre entro e a seconda di uno schema prospettico. All'immagine del lutto recente si giunge in ultimo, non come a un subito accidente, ma coerentemente proseguendo una linea fatale che si spicca dalla « puerile e verde etade », una linea sulla quale la dipartita del fratello richiama quella del padre. Nella composita profondità che

il quadro assume, spazio rimane perchè trasversalmente s'introduca il coro umanistico, accademico e cortigiano, delle « alme preclare ». È senza dubbio il coro stesso che figura nel *Tirsi*, che figurerà nel *Cortegiano*.

Lo stesso codice fiorentino ci ha conservato a distanza d'una carta (109*b*) un altro sonetto del Castiglione che ritengo inedito. È sonetto amoroso come i due già tolti allo zibaldone del Maddaleni: lo pubblico per le ragioni e con le riserve già allegate per quelli.

Io dico spesso: Amor, che dà tal vena
di pianto agli occhi miei che mai non manchi?
Ond'è ch'el tristo cor mai non si stanchi
in sì lunghi sospiri e lunga pena?
Chi tanto gli alti miei desiri affrena?
E chi da poi gli fa sì arditi e franchi?
Chi dà vigore a' piedi afflitti e stanchi
dietro al camin ch'a sua morte gli mena?
Ei mi risponde alor: Se ti nutrica
de l'alma luce sol de gli occhi suoi
la dolce nostra e di pietà nemica,
in questi pur tu stesso veder poi
descritta di mia man, senza ch'io 'l dica,
la lunga istoria de gli affanni tuoi.

Se anche questo sonetto sia del periodo urbinate è difficile dire. Certo, come il *Cortegiano* dimostra, a Urbino matura nell'esperienza e nella mente del Castiglione quel consenso alla grazia femminile e a un amore che si libera al di là della passione, che non è mera deduzione di dottrine neoplatoniche e neppure soltanto la eco del petrarchismo boccaccevole degli *Asolani*: è una conquista nuova della cultura italiana del Rinascimento.

A Urbino, dal 1507 in poi, la storia del Castiglione necessariamente si sdoppia. Comincia per lui tempo di edificare, e come di ogni artista, la costruzione è opera che si aggiunge diversa, in altro spazio e tempo, alla persona e alla vita. Inutile sofisticare su quanto d'una personale esperienza storica è refluito nel libro del *Cortegiano*, e su quanto per contro di quella esperienza serba evidente l'impronta delle parole scritte o che erano per esser scritte nel libro. Il Castiglione ha chiarito egli stesso una volta per tutte, e per tutti, questo punto, nella chiusa della dedicatoria a Michel de Silva. L'esistenza del *Cortegiano* non esime dal compito di interpretare la carriera del cortigiano Castiglione. Dirò subito che questa carriera sembra a me alquanto più contrastata e movimentata di quel che il Cian stesso, nonchè gli altri interpreti, propendano a credere. Essa può dividersi, com'è noto, in tre periodi, essendo il Castiglione successivamente passato dal servizio di Urbino a quel di Mantova e in fine a quel della Chiesa. Parrebbe che questi passaggi siano avvenuti pacificamente, quasi da un grado all'altro in una felice ascesa, disputandosi i signori d'Italia, con in-

consueta bontà di cavalleria antica, i diplomatici servigi d'un dei migliori cavalieri del mondo. Documenti e ragionamenti probabili infirmano questa parvenza. Nel 1516 il Duca d'Urbino veniva spodestato da Leone X e riparava presso il suocero a Mantova. Ivi lo seguiva il Castiglione che quell'anno stesso passava a nozze. L'anno appresso il Duca tentava di riconquistare con le armi lo stato e per più mesi riusciva a tenere in iscacco le forze papali e fiorentine. Durante quella impresa il Castiglione rimase a Mantova. Se egli abbia disimpegnato una qualche attività diplomatica dietro il paravento della sua fresca felicità coniugale, non sappiamo: altro indizio non si ha che una sua gita a Venezia, troppo ostentatamente festiva, in circostanze politiche così drammatiche, per non suscitare qualche sospetto. Comunque, non appena morto il marchese Francesco Gonzaga, il Castiglione torna nel maggio del 1519 a Roma come inviato straordinario del nuovo marchese di Mantova Federico. Essendo tuttavia spodestato e esule il Duca d'Urbino e gli interessi di lui essendo cautamente ma tenacemente tutelati dai Gonzaga, il passaggio del Castiglione dall'uno all'altro servigio assume davvero la parvenza di cosa concordata. Non bisogna tuttavia affrettarsi troppo a concludere. Sta di fatto che nel 1521 il Castiglione sentì il bisogno di ottenere esplicita licenza dal Duca d'Urbino, ed è singolare che, per ottenerla, egli sollecitasse l'intercessione della Duchessa madre, Elisabetta (il Cian richiama a p. 95 n. questo documento da lui pubblicato per primo, poi dal Martinati: Francesco Maria non era però ancora, a quella data, « rientrato con la forza nel possesso del suo stato »). Se ottenesse licenza, non so. Comunque egli era ormai, nel 1521, non più un inviato straordinario, ma il rappresentante ufficiale e stabile di Mantova in corte di Roma. Di lì a poco, nella crisi seguita alla morte di Leone X, Francesco Maria della Rovere riconquistava il ducato di Urbino. Fra i suoi primi atti fu di privare il Castiglione del castello di Novellara, presso Pesaro, del quale nel 1513 gli aveva fatto dono.

Come il Cian ha opportunamente ricordato (p. 105 n.) « fra gli acquisti fatti nel 1889 dal Museo Britannico figurano ben 6 voll. dei carteggi dell'abate Gaetano Marini, prefetto degli Archivi Vaticani, con l'abate Francesco Cancellieri, contenenti numerosi documenti di materie svariatissime, fra le quali la *Lista de le Intrate Ordinarie et Extraordinarie de lo Illustre Sig. Conte Baldaserra Castiglione Conte de Novria de l'anno 1518, 1519 e 1520* ». Questo documento infatti si legge a c. 316 del ms. Add. 22890 del British Museum. È un documento originale, probabilmente pervenuto al Marini prima e al Cancellieri poi dalla dispersione delle carte Valenti Gonzaga. Ed è parimenti originale il documento che immediatamente segue a c. 317, *Intrata che se cava de Novilara castello del conte Baldassar Castiglione*. Sono invece copie settecentesche tre lettere a

cc. 313-315 del Duca d'Urbino alla madre del Castiglione, di Camillo Castiglione alla stessa e di lei a un ms. Aurelio, lettere che, riportandoci al 1538, entreranno in discorso più oltre. Questi documenti sono stati già usufruiti dalla Cartwright, ma ne riparlo qui, perchè una diversa interpretazione credo si possa e debba ricavarne. Occorre anzitutto notare che quella lista delle entrate del Castiglione, in quanto conte di Novellara, corrisponde esattamente agli anni di pieno e indisturbato possesso, da parte di Lorenzo de' Medici e poi della Chiesa, dello stato d'Urbino. Parrebbe dunque che il Castiglione non abbia avuto personalmente a soffrire della disgrazia del suo signore, com'ebbe invece a soffrire della restaurazione di lui nello stato. Repentinamente privato del feudo di Novellara, il Castiglione indirizzò il 2 gennaio 1522 al Duca d'Urbino una bella, ma anzi tutto veemente e grave lettera di protesta (edita dal Martinati). Non ci resta la risposta del Duca e solo ne possiamo giudicare da quanto il Castiglione ne scriveva a lui il 16 gennaio e alla madre il 26 marzo. Sono documenti, se si pesano attentamente le parole, eloquentissimi. Si noti che a quella lettera del 2 gennaio il Castiglione ne faceva seguire per il Duca d'Urbino altre, a distanza di pochi giorni (8 e 13 gennaio), senza più alcuna recriminazione e solo mettendo bene in evidenza la parte che egli stava prendendo e si proponeva di prendere nelle trattative diplomatiche necessarie a consolidare la riconquista colle armi dello stato di Urbino. In quella del 13 gennaio è la significativa poscritta: « Io ho scritto più lettere mie a V. E. delle quali non ho avuto risposta alcuna ». La risposta di lì a poco giunse, conciliante, e, a quanto risulta dalla lettera del Castiglione alla madre, con la contea di Novellara nell'indirizzo. È ovvio che la privazione senza complimenti, in modo cioè tale da giustificare la protesta del Castiglione che egli rischiasse di esser tenuto dalla gente per traditore e nemico, era stata effetto del primo impulso del Duca, appena rientrato in armi nel suo stato. Successivamente la considerazione dei servigi che il Castiglione poteva tuttavia rendere in corte di Roma, aveva consigliato un atteggiamento, nella forma almeno, più riguardoso. Così è chiara, nella lettera del Castiglione alla madre, la mescolanza di motivi diversi e contrastanti: desiderio di tranquillarla e una certa vanità anche di veder riconosciuto il proprio diritto, ma al tempo stesso una riserva di fierezza e di stizza: « credo che quel castello sia mio, e quando al sig. Duca non piacesse che fosse, crederei che facesse più carico a sè che a me, nè mi mancheria l'animo di acquistarne degli altri, perchè io mi penso che ognuno conosca ch'io merito da sua Ecc. premio e non che mi lievi quello che ho ». Sta di fatto che per una di quelle salomoniche soluzioni di cui è maestra la politica di tutti i tempi, il Castiglione si tenne vita natural durante e fin sulla pietra tombale il bel titolo di conte di Novellara, e il Duca d'Urbino, o chi per esso, altrettanto pacificamente si tenne il possesso reale del feudo.

Morto il Castiglione, la madre di lui, buona massaia, pensò alla possibilità di rivendicare quel feudo a favore del nipote Camillo, ma non ebbe dal Duca di Urbino « altro che parole ». Parole evasive, s'intende; ma a una sua rinnovata richiesta del 10 aprile 1538, queste furono le tutt'altro che evasive parole della risposta ducale, datata di Venezia il 15 aprile, copia della quale ci è rimasta nel già citato cod. del Museo Britannico: « respondo che mosso da ragionevoli et necessarie cause promisi alla Communità di Pesaro, che me ne instava in quel tempo, *nel quale vostro Figliolo non si trovava appresso me nè in mio servitio, siccome anco non s'era trovato a l'altra guerra prima*, la reintegratione di quel Castello, et non avendo, come non ho, caussa alcuna de non gli l'osservare, non le debbo voler fare, et il dar un altro in luogo di quello non potrei fare senza torre delle ragioni d'altri che aspettano, et meritamente, tutto el contrario da me. Et questo è quanto mi occorre ora per risposta ». La frase che ho sottolineato e l'allusione finale, che per contrasto la appulcra, a quelli che « meritamente » dovevano essere beneficati o mantenuti nei loro benefici, non lascian dubbi sul fatto che ancora a distanza di vent'anni il Duca Francesco Maria si teneva legata al dito la defezione del Castiglione nelle due guerre per la riconquista d'Urbino. Par difficile che gli potesse davvero rimproverare di non aver partecipato alla seconda, dato che a tale data il Castiglione era ormai già definitivamente impegnato a Roma a servizio dei Gonzaga. Il risentimento del Duca dovette insorgere a seguito della prima sfortunata guerra. Resta comunque dimostrato che, a torto o a ragione, e quali che ne fossero i motivi, il passaggio del Castiglione dal servizio urbinate a quello mantovano non si verificò senza qualche screzio e scompiglio di rapporti personali, nè senza la perdita di un feudo che era stato il solo tangibile compenso di quel suo primo servizio.

Ma il passaggio è importante perchè corrisponde a una svolta decisiva nella carriera diplomatica del Castiglione, e rappresenta un orientamento nuovo e altrettanto decisivo del suo pensiero politico. Ripeto a questo proposito quanto già ho detto dell'inverso passaggio, quindici anni prima, da Mantova a Urbino. Non può trattarsi, nel caso del Castiglione, d'un mero cambio di residenza. Non è il caso dell'umanista o del poeta cortigiano che cerca, irrequieto e irresponsabile, la sua buona ventura. Già neppur uomini di quella risma, per poco che fossero stati impiegati in qualità di segretari, non si muovevano da una corte all'altra senza rischio; e quali difficoltà incontrassero a trasferirsi d'una università all'altra i professori è ben noto. Immaginarsi un gentiluomo e uomo d'armi e di negozi come il Castiglione. Nel passaggio di lui, venticinquenne, da Mantova a Urbino si può anche intravvedere fiamma di ribellione e di avventura. Nel ritorno di lui, quarantenne, da Urbino a Mantova altri motivi sono apparenti. Giova subito sgombrare il campo da quel che un ritorno in patria e

alla casa avita e alla madre e poi subito le nozze farebbero supporre. Non è un ritiro, non un approdo alla quiete, non una conversione dai negozi all'ozio umanistico. Il contrario è vero. Nel 1518 il *Cortegiano* era sostanzialmente compiuto, e conchiusa era la carriera letteraria del Castiglione: i dieci anni lungo i quali fu protratta la stampa del libro, contano sì nella storia di esso, ma solo in quanto rappresentano la fedeltà, pronta anche al combattimento di retroguardia, che lega il Castiglione a un'età rivolta. Nessun paragone è possibile, se non per contrasto, con le grandi giunte e l'animosa e scaltra revisione onde il terzo *Furioso* sorge e strappa vittorioso l'iniziativa dell'arte agli orafi della volgar lingua. È invece, nel passaggio del Castiglione al servizio mantovano, l'impazienza dell'ozio, il richiamo della grande scena romana, la pienezza di una vocazione politica. Ed è una svolta che nel giro di due anni lo esalta da una posizione mediocre, e nelle circostanze men che mediocre, ai fastigi della carriera diplomatica.

Si pensi: era stato ai tempi di Giulio II ministro di una piccola politica di sotterfugi e colpi di testa, quale era stata quella di Francesco Maria della Rovere, ai margini e nella scia della grande politica di quel papa. Morto Giulio II, il Castiglione si era trovato presto *in medias res* e a dover giocar una partita diplomatica decisiva. Ne era uscito battuto e, senza sua colpa, malamente. Voglio dire che, a parte l'esito finale della sua missione presso Leone X nei primi anni del pontificato, conta il fatto che le alterne sorti del Duca d'Urbino furono in realtà decise in gran parte alle spalle o indipendentemente dall'azione diplomatica del Castiglione, senza che egli potesse mai assumere il comando e reggere le fila della difesa lungamente sostenuta in corte di Roma, e parallelamente in quella di Francia, degli interessi del suo signore. Fu insomma per il Castiglione una disfatta senza gloria, e sotto il peso di essa egli era ancora nel 1519 al suo ritorno a Roma come inviato dei Gonzaga. Per quanto difficile e rischioso sia lo scandaglio di una corrispondenza d'ufficio ai fini di una interpretazione psicologica resta significativo che la bellissima lettera della zingara indovina (alla marchesa Isabella, 31 agosto 1519: facsimile in Bianco di S. Secondo a p. 128, la sostanza del testo ivi a p. 74) sia di questo momento della vita e della carriera. Anche dalla missione del 1519 il Castiglione rientrò a Mantova a mani vuote.

Tornato a Roma l'anno appresso, il colpo maestro, tutto della sua virtù e fortuna, gli riusciva. Inviato a medicare una situazione di crescente attrito nei rapporti di Mantova con Leone X, gli riusciva in pochi mesi di capovolgerla, concludendo quella nomina di Federico Gonzaga a generale della Chiesa che rappresentò, e doveva rappresentare anche al di là della vita stessa del Castiglione, un momento importante nella storia dei Gonzaga. Si pone a questo punto un problema che ovviamente sorge a ogni passo nella storia della diplomazia, e che consiste nello sceverare la linea politica propria di un

ambasciatore da quella dello stato che egli rappresenta. La politica di Mantova in quegli anni, morto il marchese Francesco e successogli il giovane Federico sotto l'ambiziosa tutela della madre, doveva essere piuttosto aperta a un cambiamento di rotta che non legata a un definito orientamento. Gli studi che si hanno su Isabella d'Este, bisogna pur dirlo, quanto son ricchi di amorosa erudizione, tanto sono poveri di discernimento critico. È curioso che studiosi moderni si siano così fattamente accesi d'una donna, per quanto si sa non bella, e sufficientemente frigida e viperina perchè, senza malizia, possa considerarsi degna ventura che sortisse in vita un tanto marito e un tanto figlio. Indiscutibile la sua intelligenza, propriamente la sua intelligenza politica, alacre, risoluta, non mai disinteressata e non però meramente egoistica. Negli ultimi anni di vita del marito, essa aveva dovuto mordere il freno: finalmente il campo si era aperto libero al suo gusto del governo e dell'intrigo. Ma per quanto l'impegno e l'ambizione fossero fuor del comune, non da Isabella poteva attendersi una direttiva politica nuova. Nè da alcun altro del ristrettissimo gabinetto mantovano. Par bene che si debba dar ragione al Luzio (e come in questo caso non darla a un tanto paladino di Isabella?) che identifica nel Castiglione l'ispiratore oltre che l'esecutore di una direttiva nuova della politica di Mantova. Conferma di ciò si ha non appena si guardi alle implicazioni e agli sviluppi di quella politica. È ovvio che Leone X, offrendo il generalato della Chiesa al Gonzaga, mirasse a rompere il fronte dei principati italiani associandosi l'unico fra essi ancora indenne e neutrale, e per contro isolando sempre più gli altri due, Estensi e Della Rovere, nemici dichiarati, già parzialmente o in tutto debellati, e pur tuttavia non domi. È altrettanto ovvio che i Gonzaga, e Isabella in particolar modo, accettando di servire in armi la Chiesa mirassero non soltanto ad assicurare se stessi ma a farsi con vantaggio proprio mediatori di un accomodamento degli Estensi con la Chiesa, e, morto Lorenzo dei Medici, di una restaurazione dei Della Rovere nel ducato di Urbino. Ma se queste erano da una parte e dall'altra le mire probabili, di fatto, nel 1520, l'accordo importava che Mantova si poneva al servizio della Chiesa, mentre questa formalmente ancora appariva alleata alla Francia: onde il sospetto, confermato dalla clausola segreta dell'accordo, che i Gonzaga, feudatari imperiali, si disponessero a prender le armi pur contro l'Imperatore; importava inoltre, essendo in quel momento l'alleanza fra la Chiesa e la Francia nient'affatto limpida e sicura, che i Gonzaga rinunciavano a giocare direttamente la carta dell'alleanza francese; importava finalmente che essi accettavano di servir la politica di un papa che aveva in sue mani Urbino, Modena e Reggio, e minacciava Ferrara. Una somma così greve di rinunce e di rischi, in contrasto con la pendula cautela della precedente politica mantovana, non trova sufficiente giustificazione e compenso nel decoro e neppure negli sti-

pendi del generalato. S'intende invece che l'accettasse animosamente, e persuadesse altri ad accettarla, un uomo convinto che la Chiesa soltanto, quale essa era allora e in quelle circostanze, potesse ancor volgere a soluzione italiana la crisi aperta in Italia dalla preponderanza e dalla rivalità di Francia e Spagna. Il generalato della Chiesa in quel momento riportava Mantova al centro della politica italiana e riapriva al giovane successore di Francesco Gonzaga la via che si era chiusa prematuramente a Fornovo. Di fatto gli eventi del 1521 fino all'improvvisa morte di Leone X furono tali da giustificare, oltre ogni ragionevole calcolo del successo e del rischio, la linea politica propugnata e sviluppata dal Castiglione. Con tutto ciò, a un esame obbiettivo dei documenti superstiti e dei fatti stessi di quell'anno, e ove si tenga il debito conto anche degli sviluppi ulteriori, il quadro dei rapporti personali e politici del Castiglione coi suoi signori ancora una volta rivela un gioco d'ombra e di luce assai più vivace di quanto il racconto tradizionale, a mio avviso ancor troppo apologetico, della vita di lui farebbe supporre. Occorre naturalmente riguardare al corso degli eventi non soltanto dalla specola romana del Castiglione, ma pur da quella mantovana dei Gonzaga, e fissar l'occhio in ispecie sui punti controversi e di attrito nell'accordo da essi stipulato con Leone X. A me sembra evidente che la politica, oggi direbbesi rinunciataria, cui il Castiglione inclinava nel primo semestre del 1521 e oltre, di fronte alle due scottanti questioni di Ferrara e di Urbino, non corrispondesse affatto ai desideri e propositi che si nutrivano a Mantova. In un dispaccio del 18 luglio il Castiglione giunse a far propria una soluzione fondata sulla cessione alla Chiesa di Modena e Reggio e sull'abdicazione di Francesco Maria della Rovere a favore del figlio. Qui non è il caso di chiedersi se egli avesse o no ragione, se cioè, non prevedendo che i fatti fossero per dargli torto di lì a pochi mesi, egli vedesse però giusto a distanza di anni o di decenni. È il caso di osservare che in quello stesso mese di luglio egli si trovò a dover declinare l'offerta, fattagli dal Marchese di Mantova, a compenso del brillante successo del Generalato, di assumere il comando d'una compagnia di cinquanta uomini d'arme: quanto a dire un richiamo da Roma a Mantova e dal servizio diplomatico a quello militare. Sicchè, declinando l'offerta, toccò al Castiglione di ricordar lui, quel che in apparenza il suo Signore aveva dimenticato, che cioè il posto nel quale egli poteva fornire più utili servigi era proprio quello, che già deteneva, di ambasciatore a Roma.

La morte di Leone X fu per il Castiglione quasi un fulmine a ciel sereno, ed è mirabile in tale circostanza il divario della reazione di lui, non dirò da quella — *mors tua vita mea* — di Estensi e Della Rovere, ma da quella dei Gonzaga. Giunge di lì a poco a Roma per il conclave il cardinal Gonzaga, e si dà il caso che il Castiglione, ambasciatore mantovano, sia richiesto di fungere da conclavista niente

meno che dal cardinal de' Medici, nonchè dal Cornaro, e sia costretto a rifiutare perchè analoga richiesta non gli è stata fatta dal cardinal di Mantova. Eletto il 10 gennaio 1522 Adriano VI, il Castiglione rimase a Roma in attesa che il nuovo papa arrivasse, ma col passar dei mesi la sua corrispondenza tradisce una crescente stanchezza. Nel novembre lascia Roma per non tornarvi che alla fine dell'anno successivo, dopo l'elezione di Clemente VII. A quel momento il pontificato di Adriano poteva legittimamente apparire quasi una breve e incongrua parentesi che si fosse frapposta nel governo mediceo della Chiesa. L'aspettazione suscitata da Clemente fu, com'è noto, enorme quanto effimera. Ne furono commossi uomini, come il Bembo, che già erano stati, risolutamente, delusi da Leone X. È naturale che al Castiglione sia parso, tornando a Roma, di poter riprendere per miracolo il discorso al punto stesso in cui gli era stato spezzato dalla sorte due anni innanzi. Conclusione del discorso è nel luglio del 1524 la sua designazione a Nunzio della Chiesa presso l'Imperatore, in quella sede cioè « dove si ha a trattare la somma delle cose non solo della Sede Apostolica ma de Italia e di tutta la Christianità ».

L'importanza della nomina e il fatto che si apra con essa l'ultimo, drammatico capitolo della vita del Castiglione, non sono, mi sembra, motivi sufficienti perchè si possa prenderne atto e passar oltre. Mi sembra che, a una tal svolta, convenga indugiare un istante, e anche volgersi indietro e riconsiderare il tratto ultimo del cammino. Dopo tutto, non è cosa ovvia che un ambasciatore passi nello spazio di sette mesi al servizio della potenza presso la quale è accreditato, sia pur essa potenza la Chiesa, e che passandovi assuma di primo acchito un posto di massima responsabilità. Che Clemente VII possa aver sbagliato affidando al Castiglione la nunziatura di Spagna, è ipotesi legittima per chi giudichi *post eventus*, avendo cioè riguardo ai fatti seguiti fra il 1524 e il fatale 1527. Ma è assurdo pensare che al momento di affidargliela Clemente VII equivocasse sullo stato di servizio e d'animo, fino a quel momento, del Castiglione: bisogna pensare invece che, fondandosi sull'esperienza del passato, riconoscesse in lui un collaboratore volonteroso e fedele. Insomma a me sembra che il passaggio nel 1524 del Castiglione dal servizio mantovano alla nunziatura di Spagna si illumini e al tempo stesso riesca una conferma del fatto che negli ultimi anni del pontificato di Leone X sempre più la linea politica e l'azione diplomatica di lui erano state determinate da principî ideali e da obbiettivi remoti piuttosto che dalle immediate esigenze e dai particolari interessi dei suoi signori; del fatto cioè che egli era stato l'alfiere, o quanto meno uno degli alfieri, della politica di accordo fra Chiesa e Impero, la forza della Chiesa riassumendo in sè la forza dell'Italia, assai più che non il rappresentante in Roma della politica mantovana. Di qui un crescente disagio nei suoi rapporti coi Gonzaga, e finalmente il distacco.

Si volti ora il foglio e si consideri sommariamente la storia, per fortuna assai più chiara, se anche aperta a nuove indagini (che il Cian promette: cfr. pp. 109 n., 123 n.), di quella nunziatura di Spagna. Come nel 1521 a Roma l'ambasciatore di Mantova aveva finito col trovarsi attore di una politica che era piuttosto quella di Leone X che non quella dei Gonzaga, così dal 1524 al 1527 in Ispagna il nunzio pontificio finì col trovarsi d'accordo piuttosto con Carlo V che con Clemente VII. Nell'un caso l'infedeltà diplomatica era rimasta ai margini, compensata e coperta dalla sostanziale coincidenza d'interessi delle due parti nel corso di una guerra vittoriosa. Nel secondo caso essa fu messa inesorabilmente a nudo dal conflitto fra Chiesa e Impero. Infedeltà ho detto, non per far eco alla voce di contemporanei malevoli, la dirittura del Castiglione non potendo essere messa in dubbio, ma perchè nell'un caso e nell'altro la sua attività diplomatica appare determinata e irrigidita da una sua interpretazione politica che egli non intendeva, e forse non poteva, subordinare a quella del governo che egli rappresentava. Questo credo sia il limite di ogni apologia del Castiglione diplomatico. Ma il riconoscimento di un limite importa solo in quanto conchiuda l'intelligenza d'una questione. I termini della quale sono, mi sembra, quelli stessi della questione più ampia, della precipitosa crisi politica e sociale di un'Italia, che pur comprendeva in sè non soltanto l'eccellenza, allora, del vivere civile, ma, e in ispecie, un'abilità senza pari a considerare e intendere politica e storia.

Il limite del Castiglione diplomatico è quello, oltre il quale s'incontra lo scrittore. Fra il 1527 e il 1529, fra la catastrofe del Sacco e la morte del Castiglione, si inserisce di stretta misura la stampa del *Cortegiano*. Libro postumo, se si ha riguardo all'età che vi è ritratta e alla persona stessa dell'autore, che ormai aveva indossato panni ecclesiastici (del giugno 1521, si noti, è la sua iniziazione agli ordini minori) e che si disponeva a morire vescovo di Avila. Un Castiglione in abiti pontificali, che benedice dall'altare i fedeli, chi se lo immagina? Pure questa era la realtà imminente. Ed era, non la paradossale conclusione di un singolare destino umano, ma il risultato esatto di un generale orientamento della società e della cultura italiana. Tuttavia il *Cortegiano* respinge e scarta sul piano della cronaca questa immagine ultima della vita, e ne impone, sul piano della storia, un'altra. Quella stessa cui si volge l'elogio funebre dell'imperatore: non il vescovo e nunzio, ma il cavaliere.

Nè, dopo tutto, occorre far appello al *Cortegiano*, e eccezione alla regola, qui seguita, di prescindere da esso libro. Basta rileggere ad es. la lettera del 1° luglio 1521 da Roma in cui il Castiglione annuncia e commenta al marchese Federico Gonzaga la proclamazione di lui a Generale della Chiesa: « Io son tanto satisfatto e contento che se a N. S. Dio piacesse de tormi la vita, credo che non mi doleria la mile-

sima parte di quello che sarebbe doluto prima ch'io mi trovassi haver fatto questo servitio a Vostra Excellentia; anci direi come S. Simeone: *Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace*. Però gran premio delle mie fatiche serà a me che V. E. si mostri tale che tutto il mondo cognosca che la merita questo grado, e che quelli, che l'hanno laudata, non hanno mentito; come so certo che la farà. E con questo io gli prometto che me tenerò per più remunerato che se la mi donasse una città. Così N. S. Dio indirizzi li passi di V. E. a quel camino, che oggi è poco cognosciuto da' nostri Signori, e tanto poco frequentato che in ogni canto vi nasce l'erba ». Sono parole che non troppo affidano della sommissione, e neppure, direi, della discrezione e abilità di un diplomatico e cortigiano, pur di quella età. Ma non è facile trovarne altre che meglio esprimano l'alta lezione, umanistica e cristiana, della cultura italiana del primo Cinquecento, la lezione di uomini che a ogni costo, anche di rinuncia e di errore, mantengono intatta nel servizio politico la dignità e indipendenza del loro ingegno, delle loro parole, e non servono a Cesare (nè al Papa) senza insieme servire al Dio che è in loro.

Questa recensione era sostanzialmente stesa, quando giunse notizia a chi scrive che Vittorio Cian il 24 dicembre 1951 si era spento. La recensione voleva essere una conversazione di allievo con lui, maestro, nell'aula della comune e disinteressata ricerca, sempre accogliente e aperta anche ai vecchi maestri e ai lontani e dispersi allievi. Il suggerimento primo del lutto fu che la conversazione si fosse spenta in un vano monologo senza più eco intorno. Ma doveva prevalere il ricordo che quella ricerca sempre era e ancora sarebbe stata una contemplazione serena della morte, un appressamento rassegnato di noi, in lunga schiera concorde, alla morte. Pertanto la presente recensione si pubblica tal quale, e solo le si aggiunge il lamento di una vecchia e cara consuetudine interrotta, e la testimonianza di una fedeltà di scuola rimasta intatta.

CARLO DIONISOTTI.

## *RASSEGNA CARDUCCIANA*

1. G. A. Peritore, *La poesia di Giosuè Carducci*, (Istituto di Filologia romanza dell'Università di Roma), Società Tipografica Editrice Modenese, Modena, 1949, pp. 165.
2. Giuseppe Italo Lopriore, *Saggio di una lettura critica delle « Odi Barbare »* (Preludio e Libro I, 1-8), Libreria goliardica, Pisa, 1950, pp. 47.
3. Giulio Natali, *Giosuè Carducci*, Cappelli, Bologna, 1950, pp. 194; *Lettera inedita del Carducci a Dafne* (estratto dal « Siculorum Gymnasium », Gennaio-Giugno 1950), Università di Catania, pp. 5.
4. Francesco Montanari, *Giosuè Carducci intimo*, Barbera, Firenze, 1950, pp. 182.
5. Eugenio Tomasini, *Il Carducci e la religione* (estratto da *Convivium*, n. 5-6, 1950), S.E.I., Torino, pp. 724-736.
6. Giuseppe Toffanin, *Carducci poeta dell'Ottocento*, Libreria scientifica editrice, Napoli, 1950, pp. 142.

1. L'opera del Carducci, salvo forse che nell'ultimo ventennio della vita del Poeta, fu continuamente oggetto di una polemica più o meno accesa, ma sempre dura e sovente diretta ad impugnare i valori essenziali della sua poesia. Lui vivo, la polemica fu per molti anni da lui stesso ricercata e deviò, solitamente, verso questioni di ordine politico, e, in certo senso, morale, che egli considerò sempre strettamente inerenti alle funzioni dell'arte. Dopo la sua morte, e spento appena l'eco delle celebrazioni di circostanza, subito si delineava una nuova reazione anticarducciana, assai più corrosiva di quella che egli vivente aveva affrontato, perchè non mirava oramai più a mettere in discussione i princìpi ed i valori politici e morali che egli aveva propugnato, ma, contestando risolutamente alla poesia la possibilità di coltivarli, mirava a negare all'opera del C. il carattere di opera poetica. A dare il via in questa direzione fu un libro, indubbiamente bello e suggestivo in se stesso, ma ispirato da una preventiva e totale incomprensione dello spirito carducciano — *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna* del Thovez — e successivamente, anche se in toni meno accesi ed atteggiamenti meno determinati, l'intonazione quasi generale della critica assunse come un orientamento di cauta diffidenza verso l'opera di un poeta, che (a parte il gravame di elementi politici, che all'evolversi della sensibilità andava sembrando sempre più eccessivo), veniva a trovarsi sempre più lontana dalle forme e dalle aspirazioni della nuova arte che maturava. Thovez, in fondo, più che un critico era stato un artista dominato dall'ideale di determinate forme che non potè realizzare, e

quindi portato naturalmente a negare valore d'arte a tutta la poesia che da tali forme si scostasse: più tardi, anche se le nuove forme che prevalsero nel gusto non furono propriamente quelle vagheggiate dal Thovez, certo furono ugualmente lontane da quelle che C. (e soprattutto il più noto C.) aveva realizzato, e la critica veniva naturalmente a risentirsi di questo fatto. Ed in effetto, svuotata, come di una gravosa passività, l'opera del C. del suo contenuto etico e politico, la sua poesia apparve nondimeno massiccia, corposa, analitica e, qualche volta, pedante; si aggiunga che sul C. poeta si proiettava anche inevitabilmente l'ombra del C. critico, che in tale aspetto non doveva certamente riuscire più accettevole all'orientamento moderno e anche più facilmente vulnerabile di quanto non fosse come poeta. Per tal modo, come in altri tempi era parsa di buon gusto la battutina spiritosa contro le inesattezze storiche del De Sanctis, così più tardi andò sempre più prevalendo la cauta riserva nella valutazione della poesia carducciana, e sempre più gravando sulla sua memoria la qualifica dispregiativa di poeta professore, da abbandonare ai compilatori di antologie scolastiche.

Confesso perciò che ho avuto come un'impressione di tempi nuovi a leggere l'avvertenza che il Peritore propone ora alla riedizione, del 1949, del suo studio carducciano del 1937 — nella quale attribuisce il merito delle variazioni apportate al suo lavoro, alla « resistente vitalità di gran parte della migliore poesia carducciana, la quale perciò non cessa di suggerire spunti e motivi per nuove osservazioni ed analisi particolari ». Non ho più qui l'edizione del '37 dello studio del Peritore, ma, per quanto posso ricordare, mi sembra che il lavoro sia stato arricchito e, soprattutto, notevolmente approfondito — e, nel complesso, dinota quella comprensione che di un poeta si può acquistare solo quando lo si affronti con simpatia e con animo sgombro di preconcetti — e si noti che in questo caso la comprensione viene a riuscire tanto più difficile in quanto il punto di vista del critico è precisamente quello di considerare come elemento negativo tutto il contenutismo, per così dire, della poesia carducciana, « formule fredde e pigre che con la poesia non hanno nulla da vedere e che avrebbero potuto raggiungere qualche risultato lirico, qualora il poeta, superando il peso d'un'oratoria di tipo guerrazziano e niccoliniano, le avesse investite della sua umana tristezza » (p. 26). Ma, quando queste formule siano investite di una umana tristezza, perchè dovrebbero poter dare solo « qualche » risultato lirico, e non il risultato lirico che può dare qualsiasi sentimento umano, qualunque sia la sua origine, quando abbia raggiunto l'intensità ed il tono adeguato? E, in secondo luogo, è poi proprio vero che questa umana tristezza non compaia, almeno qualche volta, anche nella poesia carducciana più gravata di tali formule? L'esordio dell'ode *Per il LXXVIII anniversario della proclamazione della repubblica francese*,

per esempio, l'epodo in morte del Caldesi, il *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*, il doloroso sospiro romantico *Per il quinto anniversario della battaglia di Mentana*, saranno poi proprio destituiti dell'afflato lirico che rende vitale la poesia, per il solo fatto che nascono da certe formule politiche che il C. professava allora con effettivo trasporto di sentimento? Ed infatti, ammette il Peritore che « il mondo poetico dei *Giambi*... solo vigoreggiò per quel tanto di preoccupazione umana che il C. riusciva ad esprimere » (p. 27) — questione di quantità, allora? ma la quantità è categoria molto pericolosa ad applicarsi in poesia, che è tutta essenzialmente qualità. Certo, bisogna riconoscere che questa parte della poesia carducciana è la più difficile da valutare e lascia realmente perplessi, onde non c'è nulla di strano se anche nel saggio del Peritore affiori la contraddizione: in compenso molto chiara e determinata l'impostazione di giudizio delle *Barbare*, che è quella parte della poesia carducciana sulla quale più a lungo durò l'equivoco di valutazione, un po' perchè la questione della novità metrica captava per sé tutta l'attenzione dei critici, un po' perchè la parte men buona della raccolta, e cioè quella celebrativa, più si imponeva, con la complicità delle antologie scolastiche, all'attenzione dei lettori. Il Peritore non esita a riconoscere la distinzione in due gruppi, l'uno celebrativo e l'altro più propriamente lirico (p. 93), e, soprattutto, coglie nel segno in quanto attribuisce il valore delle *Barbare* in « quella indefinibile aura di sogno con cui il poeta avvolge le cose che osserva » (p. 77): per cui, proprio quelle *Barbare* che un tempo parvero l'ultimo ancoraggio della massiccia espressione del poeta professore — in realtà costituiscono il punto di partenza degli orientamenti della poesia moderna, poichè C. (e questo nelle *Barbare* più che altrove) « è giunto a un punto di perfezione, e nello stesso tempo di tormento stilistico, da permettersi di affrontare impressioni di paesaggio per le quali... è necessario scavare in profondità e trarne vibrazioni inconsuete, in modo che il ' colore ' quale è rappresentato dalla lingua usata dal poeta, sia tutt'uno coll'aria stessa del giorno e coi giuochi di luce delle ore e delle stagioni » (p. 101) — ed « è già al punto in cui è possibile creare un paesaggio trasfigurato, fuori, cioè, delle normali notazioni impressionistiche » (*ibid.*). Un linguaggio nuovo, insomma, che nasce da una nuova audacia introspettiva capace di cogliere certe estreme sfumature marginali della sensazione (si pensi, p. es., all'ode *Alla stazione*), che la poesia e lo stesso linguaggio tradizionale non avevan curato di esprimere.

Naturalmente, al saggio del Peritore non dovremo chiedere quello che esso non vuole dare — e cioè l'analisi dello svolgimento della poesia carducciana, non perchè l'A. neghi in assoluto la possibilità di uno svolgimento (« La linea di svolgimento della lirica carducciana si orienta, infatti, verso un realismo che potrebbe dirsi la sua parti-

colare 'letteratura' », p. 46), ma perchè il metodo che egli si propone glielo interdice. Tale metodo deriva da un concetto crociano quivi ricordato a p. 46: quello di diffidare della critica che giudica della poesia, « invece di dire l'unica cosa che importa, cioè se una poesia è o non è » — ed è metodo dal quale ciascuno sarà libero di dissentire, ed io stesso mi confesso di fronte a questa formula molto perplesso. E, invero, dovrebbe bastare il più elementare esame introspettivo del critico stesso per persuaderlo che quando egli si accinge a studiare criticamente una poesia, sa già benissimo se essa è o non è: perchè questo lo ha appreso non come critico, ma come semplice lettore. Andrebbe male per la critica se il critico avesse bisogno di studiare per scoprire quello che il comune lettore deve intendere colla semplice lettura! E, per di più: dire se la poesia è o non è, implica dire in che grado è, e cioè valutare — ed effettivamente nessuna critica riesce così costantemente valutativa come quella che deriva da questa formula.

In realtà, l'opera d'arte non è per un atto di pura intuizione, ma, come tutte le cose, è in quanto diventa – ed è precisamente questo divenire l'oggetto su cui meglio può esercitarsi l'intuizione del critico, onde, studiando *come* l'opera è divenuta, meglio possa conoscere non *se* è, ma *come* è. Negarsi a questo, significa autolimitarsi intenzionalmente, limitare le proprie possibilità — e questo riesce tanto più delusivo, quanto più il critico si dimostra intelligente e dotato: « come sia arrivato il C. a cantare con tanta sensibilità e tremore d'animo queste fasi e questi aspetti della natura... non è cosa facile a dirsi... » (p. 57-58): facile, certo no — ma certamente può ricercarsi: e non sarà poi proprio questo il compito che meglio può assolvere la critica? D'altra parte, quanto più uno si limita in una direzione, tanto più tenderà necessariamente ad estendersi in altre — e quindi è proprio in questo genere di critica che più abbondano i giudizi di valore: in questo caso, per esempio, l'A. insiste nell'opinione già espressa nella prima edizione del suo saggio, che a *Pianto antico* male convenga il settenario (p. 35) — per quanto poi in altre pagine mostri di accettare pienamente l'altissimo valore poetico della dolorosa odicina (p. 51 e 54). Si capisce che, in questa materia, l'efficacia dei metodi è sempre, fortunatamente, relativa, ed è sempre questione, prima che di metodo, di sensibilità ed intelligenza. Del resto, non è che i giudizi di valore siano interdetti alla critica: ma sono proprii del critico in quanto lettore — punto di partenza e non di arrivo — e quindi rimarranno sempre personali e relativi: a me sembra, per esempio, troppo severo quello che l'A. dà del sonetto in morte del fratello (p. 23), e, in generale, dell'endecasillabo sciolto (p. 19) e del sonetto nel C. (p. 37 e segg.): per quanto ottime le analisi particolareggiate che seguono (p. 38 e segg.) — e così pure quella della *Canzone di Legnano*, e, nelle pagine successive, la valutazione

della poesia storica carducciana. Anche qui però il metodo toglie all'A. di considerare il legame che per un uomo dell'età di C. la storia presentava colla politica, in quel proiettare che allora si faceva dei problemi moderni nel mondo medioevale e in quel parteggiare per Guelfi o per Ghibellini, per popolani o per grandi — che pure è fattore che operò nell'animo del Poeta al momento della creazione e quindi nella poesia che ne risulta non può non sussistere. Ma, come già ho detto, malgrado i dissensi di metodo e di valutazioni parziali, che è sempre opportuno esprimere con franchezza, il complesso del saggio del Peritore piace e persuade per la comprensione che l'A. dimostra del poeta, per il superamento di certi atteggiamenti che sembravano oramai consacrati, per la prova che la vitalità intima della poesia carducciana può reggere al vaglio della sensibilità moderna e di qualsiasi metodo critico. Molto interessanti la diligente bibliografia, in cui l'indicazione delle opere è integrata da quella delle più importanti recensioni, e, in Appendice, gli *Appunti sulla critica carducciana*; per quanto, proprio in quest'ultima materia verrebbe fatto di desiderare una più semplice obiettività espositiva — chè, se, malgrado i dissensi di metodo, può sempre riuscire interessante conoscere l'impressione soggettiva di un critico rispetto ad un poeta, scema necessariamente l'interesse quando si ritrova l'impressione soggettiva di un critico rispetto le impressioni soggettive che altri critici ebbero rispetto a un poeta — onde, mi perdoni l'A., l'Appendice finisce per riuscire più interessante per quello che egli certamente meno apprezza, e cioè per le notizie che son molte e diligenti, che non per le annotazioni di interpretazioni e suggerimenti (n. a p. 132).

2. Anche più determinatamente circoscritto alla analisi frammentaria delle singole odi è il breve studio di G. I. Lopriore dedicato al preludio ed alle prime otto odi del primo libro delle *Barbare*: tuttavia anche al Lopriore è presente il problema, se non centrale, certo non evitabile, del contenutismo storico ed etico e quindi anche politico che il C. cercò in molta parte della sua opera poetica, che non si può, per questo solo fatto, condannare. Opportunamente l'A. ricorda una battuta tutta carducciana della *Protesta* (p. 24), la quale serve molto bene a collegare la poesia storica carducciana con la sua attualità politica e polemica: meno persuasivo, nell'analisi delle *Fonti del Clitumno*, il tentativo di portare in clima puramente estetico l'invettiva anticristiana del Poeta (p. 29). Nell'invettiva C. volle essere determinatamente anticristiano, volgersi proprio contro il Cristo di Dante e di San Francesco, e, nel giudicare della poesia, bisogna pure avere il coraggio di prenderla com'è. Certo uno degli inconvenienti e dei pericoli del contenutismo poetico, è proprio costituito dal fatto che, entrando la dottrina nella poesia, anche le

manchevolezze della dottrina possono in certi casi riflettersi sulla poesia — difetto del resto cui può corrispondere un vantaggio, quando l'altezza della dottrina valga a sorreggerla ed illuminarla. Nel caso particolare del C., il suo fondo contenutistico peccò sovente di eccesso e di ingenuità — diede alla sua poesia un certo tono da manifesto che, venuto meno l'interesse polemico, non può più piacere — come nel caso del *Satana*, proprio perchè il poeta si accende per motivi dottrinari in sé deboli e contraddittori: e, in fondo, quando egli chiama il *Satana* una chitarronata non sarà perchè se ne è accorto anche lui? Certo, egli specifica, una chitarronata quanto alla forma, non quanto al concetto: ma la forma non riuscirà chitarronata al suo stesso orecchio, proprio perchè si intona ad un'enfasi che il concetto non basta a giustificare? E difatto, questo stesso contenutismo non spiacerà nell'ode *In morte di N. Eugenio*, per esempio, o *Miramare*, appunto perchè la più elevata serenità del poeta gli permette di dominare con altra efficacia quei complessi fattori di pensiero che possono così trasformarsi in alta poesia. Del resto anche nello studio del Lopriore piace l'intelligenza e la comprensione con cui è affrontata l'analisi della poesia carducciana — anche se qua e là il lavoro tradisce l'origine didattica da cui è proceduto.

3. In tutt'altro metodo e procedimento ci porta il saggio di Giulio Natali, seconda edizione anch'esso di un lavoro pubblicato già nel 1935, in occasione del centenario del Poeta. Già allora dichiarava l'A. di aver voluto scrivere un « libro complessivo » sul C. e l'opera sua, il che veramente non è piccola ambizione, se si considera la complessità dei problemi con cui la critica carducciana deve affrontarsi e l'estensione che ha ormai assunto la bibliografia che gli si riferisce. Perciò non sarà titolo di piccola lode il riconoscere che l'A. è riuscito nel suo intento, entro i limiti, si capisce, che egli stesso si è prefisso, di brevità e chiarezza. Il lavoro breve e chiaro che ne è risultato potrebbe perciò trarre in inganno chi non abbia esperienza di queste cose e fargli pensare che si tratti di opera di facile compilazione: in realtà però, lavori di questo genere richiedono invece ampio e sicuro dominio della materia, molto discernimento nel determinare l'importanza delle singole questioni, molto criterio e senso critico nella scelta e nella accettazione di una soluzione per le questioni controverse e molta capacità costruttiva dialettica per coordinare nei limiti prefissi la mole dei materiali che si devono maneggiare a tal fine — nel complesso, una capacità quale solo la lunga esperienza e il dominio, come ho già detto, della materia, può conferire. Per questi lavori, riesce difficile scendere ad una analisi determinata, perchè il loro pregio consiste precisamente nella uniformità del loro svolgimento: noterò solamente come l'A. modifichi, sulla scorta delle indagini successive, l'opinione espressa nella prima edizione del suo

studio sull'importanza del fattore erotico nella vita e nell'opera carducciana (p. 37 e segg.), e come sia risultato particolarmente denso di notizie biografiche opportunamente vagliate, tutto il primo capitolo, *Lo scudiero dei classici*; nel secondo, *Il poeta rasserenato*, sono impostate con singolare equilibrio due grosse questioni, quella della evoluzione politica e quella del paganesimo, o, per meglio dire, naturalesimo del C. Nei capitoli successivi, riesce particolarmente interessante la valutazione della metrica barbara nel capitolo corrispondente: certo le *Barbare* interessarono dapprima, com'era del resto naturale, per la novità metrica, e furono studiate essenzialmente sotto questo punto di vista: oggi interessa soprattutto l'intimo della poesia — ma, d'altra parte, è ovvio che i due aspetti non si possono scindere fra loro, e meno che mai in un caso come questo in cui la ricerca metrica corrisponde ad una tappa decisiva nel corso della vita e nella evoluzione artistica del poeta. Confuta l'A. la tesi del Petrini, essere il C. nelle *Barbare* un precursore del romanticismo sensuale decadente (p. 138), d'altra parte, se è indubbio che non v'è parentela « tra la virilità carducciana e la femineità... pascoliana » e che C. non si può includere in un giudizio di parnassianismo — è però sempre vero che ogni gran poeta apre la via ai successori e, d'altra parte, in questa materia non bisogna spaventarsi alle parole: se si vuol chiamare, per esempio, decadente Pascoli, in fondo, non è che si possa con questo togliere nulla a Pascoli, che resta quello che è qualunque sia la definizione che si voglia dare di lui: tutt'al più si aggiungerà qualche cosa al decadentismo, attribuendogli un poeta come Pascoli. Particolarmente diligente è poi il capitolo su *Carducci prosatore*, e soprattutto le pagine dedicate a C. critico, che tuttavia avrebbero potuto forse essere ancora un poco ampliate e costituire un capitolo a sé, poichè in un lavoro di questo genere tale argomento riesce di singolare importanza. Nel complesso, lo studio del Natali — che si integra con le interessanti notizie sulla Dafne Gargiolli in *Lettera inedita del C. a D.*, pubblicata dall'A. in *Siculorum Gymnasium*, N. S. a. III, n. 1, Genn-Giugno 1950, particolarmente utili nella scarsezza di notizie su di lei ed il suo primo marito — nel complesso, dico, potrà a qualcuno dar l'impressione di un lavoro scolastico. E veramente, libri di questo genere servono in effetto egregiamente come primo orientamento sopra un autore: ma, sotto questo aspetto, tutti possiamo essere un poco scolari, poichè, data la complessità degli studi moderni ben pochi sono coloro che possono disporre del tempo necessario per mantenersi costantemente al corrente di tutte le indagini che si conducono, e in generale ciascuno non può approfondire i suoi studi se non su pochi autori. Per gli altri bisogna necessariamente affidarsi a lavori complessivi in cui prevalga l'informazione equilibrata e bene ordinata — utilissimi anche, quando si tratti di iniziare gli studi di approfondimento

sopra un autore, e sotto questo aspetto sarebbe veramente desiderabile poter disporre, per ciascuno dei nostri maggiori scrittori, di un libro come questo del Natali sul C., che metta a fuoco i singoli problemi che lo studio di ciascuno di essi presenta.

4. Nel caso particolare del C., uno di questi problemi è quello della posizione del C. rispetto alla religione, cui dedica un interessante articolo Eugenio Tomasini in *Convivium*, 1950, n. 5-6. L'articolo è molto diligente nel seguire l'evoluzione del pensiero e del sentimento carducciano in questa grossa questione, e molto equilibrato nell'esprimere giudizi. Direi persino, in fondo, troppo cauto nella conclusione finale: che cioè C., nell'ultimo ventennio della vita « forse ... finì per credere veramente in un Dio, se non in Cristo ». Perchè, forse? Che C., all'infuori dei primi anni, abbia creduto mai in Cristo è certo molto dubbio e, probabilmente, senz'altro da escludere — ma che in Dio non credesse, da quando ne enunciò altamente il concetto, ogni volta che gli si presentasse nello svolgimento del suo pensiero o nel processo della ispirazione poetica, non vedo come si potrebbe negarlo senza accusarlo di insincerità. Senonchè, si capisce, altra cosa è il Deismo, altra il Cattolicismo: e se anche rispetto al Cattolicismo è innegabile una evoluzione del C., che dall'atteggiamento delle *Fonti del Clitumno* lo porta a quello della *Chiesa di Polenta*, è evidente che si tratta sempre semplicemente della valutazione storica e non di una conversione religiosa: questo, almeno, è quanto può constatare il critico: quanto all'intimo della coscienza, nulla si può affermare e nulla escludere, si capisce, ma l'intimo della coscienza non è più oggetto di critica. Perciò è senza dubbio nel vero il Tommasini: solo, come ho detto, non attenuerei con alcuna formula dubitativa il deismo del poeta, che, persino nel *Satana* aveva negato « il Geova De i sacerdoti », e non Dio: se ben si osserva, nel *Satana*, più che a negare, C. sembra indotto a trasferire a Satana gli attributi di Dio con un capovolgimento eccessivo e paradossale che, in fondo, costituisce la vera debolezza dell'inno, ma ne attenua l'irreligiosità.

Un po' ingenua nello studio del Tommasini l'idea che l'amore per la Cristofari Piva potesse rappresentare una possibilità, sia pure teorica, per aprire l'animo del C. alla fede (p. 279): le vie della Provvidenza sono infinite, ma certo che all'umano intendimento riesce curioso pensare a una donna come Lina quale strumento per la salvezza di un'anima — sia pure quella di un poeta pagano e satanico. Ma questo momento della letteratura carducciana è tutto dominato dalla preziosa rivelazione delle lettere a Lidia, e, istintivamente, si tende a riesaminare tutti i problemi inerenti al Poeta in funzione di questo nuovo importantissimo fattore della sua biografia.

5. Anche Francesco Montanari, nel suo *Giosuè Carducci intimo*, dedica, com'è naturale, un intero capitolo a questo amore, *Di tempesta non si vive*, come un intero capitolo aveva dedicato alla moglie del Poeta, *Il mio angelo custode*, e sono essi i più interessanti del libro. Il quale, nel suo complesso, ha carattere diverso dai lavori fin qui esaminati, e piuttosto di divulgazione — non intendendo annettere alcun valore dispregiativo a tale qualifica, poichè, anche la divulgazione, come tutte le cose, si può far bene come si può far male. Nel caso particolare, il lavoro del Montanari ha, in fondo, di buono innanzi tutto il fatto (non sembri un paradosso), di non dir nulla di nuovo: si tratta, con elementi già cogniti, di mettere a fuoco la figura vera del C., di ricostruirne la personalità complessiva nelle contingenze della vita quotidiana. Particolarmente interessanti le notizie sui famigliari del Poeta, che, per ragioni ovvie, son le meno divulgate: in altri casi giova la ricostruzione con elementi diversi della vita e dell'animo di lui. Forse si può notare qualche superfluità nella prima parte, particolarmente nel secondo capitolo, *Leggende da sfatare*: quella, per esempio, di un C. beone, è cosa che si disse e si ripetè nelle intemperanze delle polemiche che accompagnarono gran parte della sua vita, ma cui oggi più nessuno pensa, anche se egli non ebbe mai difficoltà ad ammettere qualche innocuo trascorso di gioventù nè esitazione a proclamarsi buongustaio di vini e ben dotato (beato lui!) di uno stomaco eccellente per digerirli. Anche la fama di scontrosità del C., oggi, si è andata attenuando, e poichè ai poeti si vuol concedere in ogni modo qualche bizzarria, niente di straordinario se il C. si concedeva quella di dire qualche impertinenza a chi gli dava fastidio e, per il solito, se le meritava: del resto, che non potesse a meno di essere buono un uomo che ebbe così alto il senso del dovere come C., e per di più scrisse *Pianto antico* e *Davanti S. Guido*, più nessuno, credo, vorrà mettere in dubbio. Della questione religiosa già abbiamo detto — qui v'è forse da aggiungere che il Montanari si pone, credo, troppo rigidamente dalla posizione del C., e quindi automaticamente viene a trovarsi nella stessa difficoltà che molto probabilmente inasprì la questione nell'animo del Poeta — quella di fare del problema religioso un atto di polemica, che esige la coerenza, mentre l'illuminazione della fede è un fatto del sentimento che dalla coerenza può benissimo prescindere, chè, se non vi prescindesse, a questo mondo non potrebbero esistere dei convertiti. Intendiamoci: io son convinto che le rivelazioni di Don Orione (p. 73) sono da prendere con estrema cautela, poichè l'impressione che lasciano è che in esse si interpreti come confessione uno o più semplici colloquii con un ecclesiastico, che avranno magari anche potuto vertere su materia di coscienza, senza che per questo dovessero avere un valore sacramentale (C. è, appunto, troppo onesto e coerente, e se si fosse confessato l'avrebbe detto — e sarebbe

magari anche stato uomo da scrivere un inno sacro come scrisse un'ode alla Regina) — ma, se anche la cosa fosse vera, non vedo che ci sarebbe di male: non vedo perchè uno in questa materia non dovrebbe aver diritto di mutar di sentimento ed agire in conseguenza. E confesso che qualche volta mi è nato il dubbio che C. fosse sulla strada di mutarlo: se non ci si fossero messe di mezzo troppe donne ben intenzionate, chissà...

Dove il Montanari tocca la materia più propria del suo lavoro è nei due capitoli dedicati alla moglie ed all'amante del Poeta, la Signora Elvira e Lidia; si tratta della questione che oggi può essere, più di ogni altra, oggetto di discussione, poichè la pubblicazione delle lettere ha fornito finalmente materiali preziosissimi per lo studio. Il giudizio espresso a questo proposito dal Montanari è, forse, eccessivo: o, meglio, ponendosi egli dal punto di vista puramente biografico, si trova naturalmente portato ad esaltare l'affetto saldo, malgrado tutto, e durevole del C. per la moglie e per la famiglia, contro la disordinata passione per Lidia — senza tener conto del fatto che, agli effetti dell'ispirazione poetica, una passione disordinata può valere e di solito vale effettivamente assai più che un affetto saldo e durevole. In questo il Montanari va contro corrente, e, dico la verità, mi sento portato a giustificargli l'eccesso, in quanto la corrente a favore di Lidia corre in questo momento forse un po' troppo impetuosa e travolgente.

6. In un saggio di Giuseppe Toffanin, che qui ho lasciato per ultimo non certo perchè sia il meno importante, l'A. assume addirittura l'incontro con Lidia come il fatto centrale nel processo della ispirazione carducciana (p. 47, 51 e *passim*). La questione è molto importante, poichè è la questione attuale, potremmo dire, della critica carducciana — e il Toffanin l'affronta con una specie di suggestiva bravura che anima tutto il breve ma interessantissimo saggio, in cui l'A. riesce a stabilire una specie di felice equilibrio dinamico tra la prassi dei vari orientamenti critici, offrendo felici valutazioni estetiche senza mettere da parte la cronologia e ragionate inquadrature storico-politiche, senza mai dimenticare che la poesia è il prodotto dell'animo del poeta e che perciò senza penetrazione psicologica la critica non può riuscire che pericolosamente impoverita.

È perciò interessante che in questo lavoro complessivamente felice, anche se in certi momenti potrà apparire eccessivo nei giudizi e magari anche paradossale, si affronti in modo risoluto la grossa questione della funzione che l'insorgere di una improvvisa passione esercitò nel processo della poesia carducciana: e (se ad un recensore è lecito parlare di sé) per chi scrive particolarmente interessante — poichè, occupandomi di C. proprio nell'imminenza della rivelazione delle lettere avevo espresso un'opinione che, sotto un certo aspetto,

può apparire diametralmente opposta a quella che esprime ora il Toffanin e che le lettere finalmente note sembrano suggerire.

L'interpretazione che dà Toffanin a questo momento essenziale della poesia carducciana è sottile e suggestiva: l'empito d'amore che inonda il cuore del poeta e lo trasforma nell'incontro con Lidia, si identifica con la rivolta naturalistica « dei greci eterni al semitico nume » (p. 53) — senonchè questa rivolta che ai tempi del *Satana* nasceva da concetti micheletiani, ora si ispira alla *Nascita della tragedia* di Nietzsche. Ma nell'*Avanti Avanti!* quest'empito nuovo ancora si atteggia alle forme del neoumanesimo dell'ultimo Prati (p. 54-55), del quale nemmeno nelle *Primavere elleniche* il Poeta sa liberarsi, mentre nel metro « duro » delle *barbare* « ... la difficile endiadi Lina-Goethe (o Nietzsche)... si risolve a vantaggio del poeta (o del filologo) tedesco » (p. 65): ancora ambigua *Su l'Adda*, ormai chiaramente determinata *Ideale* (p. 68-9): sinchè le due ispirazioni trovano la loro sintesi e nascono i momenti più belli del C., come, ad es., nell'ode *Alla stazione*.

L'interpretazione, se l'ho rettamente intesa, è geniale e suggestiva — ma tuttavia mi pare che le si possano muovere alcune osservazioni. Il punto di partenza della questione sta nel fatto positivo che negli anni immediatamente successivi al '70 la poesia carducciana appare come liberata da un lungo periodo di tirocinio ed avviata a trovare la sua strada: quando la passione amorosa era molto imperfettamente conosciuta (più che altro per quel poco che ne aveva scritto l'Evangelisti) si era naturalmente portati ad attribuire la liberazione del poeta ad altri fattori: la delusione politica del '70 e la morte del bambino, che costituiva una ben tragica e inoppugnabile confutazione alle semplicistiche teorie naturaliste che poggiavano sul postulato di una natura benigna soffocata dalle umane malvagità della storia: l'oscurantismo contro Satana. Naturalmente di fronte alla rivelazione delle lettere a Lidia, che sono senz'ombra di dubbio cariche di intensissima emozione, il giudizio va ripreso in esame. Ma quest'esame ci porterà a destituire di ogni importanza la precedente spiegazione e trasferire esclusivamente a Lina il nuovo movente dialettico-passionale della poesia carducciana? Sta di fatto che prima che la passione divampasse, nel giugno 1871, C. già aveva scritto quel gioiello delle sue poesie che è *Pianto antico* (il 30 luglio trattava ancora Lidia con un Ella dotto e professorale, lettera 1295) — e quando divampò produsse *Le primavere Elleniche*, che ebbero allora una strepitosa fortuna per ragioni affatto estrinseche all'arte. ma che oggi, lo confesso, mi sembrano proprio assolutamente false di tono. « ... nelle liriche fra il 1871 e il 1872, il tocco poetico s'annuncia conquistato perfin prima del mondo poetico a cui appartiene » scrive il Toffanin (p. 55) — ma se c'è qualcosa del C. di questi anni in cui il tocco poetico scarseggia, questo qualcosa

è proprio rappresentato dalle poesie indirizzate a Lidia, escluse le lettere, ma comprese le *Primavere*. Naturalmente le valutazioni estetiche sono sempre personali e soggettive (io non mi sentirei proprio, p. es., di concedere senza discussione al Toffanin che la grandiosa *Elegia del Monte Spluga* sia una sdolcinatura aleardiana, p. 104) — e, quanto alle *Primavere*, non sto a giustificare la valutazione, e rimando il lettore cui la giustificazione interessasse al mio precedente lavoro cui già ho accennato (*G. C.*, Gambino, Torino, 1940, p. 217 e segg.: citare se stessi non è di buon gusto, ma lo faccio per non ripetere cose già dette e far risparmiare un po' di spazio alla tribolata amministrazione del *Giornale*) e ad una recensione del noto libro del Saponaro su questa stessa rivista (vol. 118, 1941). Del resto, lo stesso Toffanin parla qui di « dilettantismo ellenico » (p. 64), di « una dichiarazione vagamente mandolinista di Alceo » (p. 63), di una gelosia « più prestecchettiana (prendete l'aggettivo un po' all'ingrosso) che heiniana » (p. 66): non mi par dunque che nella valutazione siamo poi così lontani come potrebbe parere. Orbene, se C., quando ancora non conosceva Lidia, già aveva segnato il trapasso dalla poesia giambica a quella storica con l'ode *Per il LXXVIII anniversario della proclamazione della Repubblica Francese* (v. il mio studio cit., p. 164 e segg.), e, quando ancora apriva le lettere a lei dirette con un solennissimo Ella, ha scritto *Pianto antico* — e viceversa quando scrive per lei produce poesia meno che mediocre (anche se le *Primavere* ebbero allora, per ragioni affatto estrinseche, grande risonanza) — non sarà lecito dedurre che il « tocco poetico », come dice molto felicemente il Toffanin, non è da Lidia che lo riceve, ma da un processo spirituale assai più complesso, in cui Lidia non entra che per una parte? E che questa parte, in certo senso, non sia positiva, non potrebbe essere indicato dal fatto che la via ai capolavori si apre proprio con quella forma che il Toffanin chiama dura, e cioè colle *Barbare*, forma diretta evidentemente non ad assecondare ma a frenare i moti della passione? Badiamo che con questo non si vuol diminuire il valore umano ed artistico delle lettere, che è senza dubbio in qualche momento grandissimo. Ma è un fatto che per C. la passione trova facilmente la sua espressione piena ed efficace nella forma epistolare, ma non riesce, per due lunghi anni, a incontrare la propria via in quelle di maggiore elaborazione artistica: all'arte, dice bene il Toffanin, la vita è necessaria, ma non sufficiente, « la poesia non è, no, la vita; ma non può farne senza » (p. 53): questo qualcosa di più della vita, questa catarsi potenziale che la passione esige per diventare suscettibile delle espressioni artistiche più elevate, C. la consegue per altre passioni assai prima che non per quella amorosa, che, entrata troppo tardi nella sua vita, lo trova troppo impreparato a dominarla quel tanto che è necessario per ricavarne poesia. Si veda, tanto per citare un esempio, la lettera

1495 (vol. VIII) con cui il C. manda a Lidia il sonetto *Sole e amore*, e subito salterà all'occhio l'enorme differenza fra la sincerità di tono della lettera, che è così suggestivamente parlata (« Addio: scrivo da un caffè qualunque: l'ora è tarda: non ci vedo più: mi aspettano a casa. Addio: desidero i tuoi baci con un senso di sfinimento; desidero di rifarmi fissandoti a lungo ne' begli occhi; e desidero di nascondere il viso nelle belle trecce sparse. Non più, non più; perchè, se no, sto male. Cara: ti abbraccio con tutta la mia vita »), e il tono del sonetto in cui la piazza del Duomo è diventata un « foro », e il Duomo « osanna », « irraggiato », mentre il « coro » dei falchi agita i gridi e l'ale (chi ha mai visto e che ci stanno a fare i falchi intorno alle guglie del Duomo di Milano?) e « 'l dolce riso » « via — Rase le nubi che gravârmi tanto », onde l'anima si leva e le sorride « molteplice » l'ideale della vita. Intendiamoci, non voglio già dire che nella letteratura italiana non ci siano dei sonetti più brutti di questo, voglio dire soltanto che questo è del peggiore C., e ben lontano dalla suggestione della lettera che egli scrive al tavolino di caffè.

La questione, dunque, è senza dubbio complessa: la storia dell'amore del C. per la Cristofori Piva (1) è stata appena delibata dal Saponaro e non con intento critico; per determinare l'influsso che questa passione esercitò sul processo dell'arte del Poeta, bisognerà analizzare prima parallelamente il processo del sentimento (e le lettere, per fortuna ne offrono ampia possibilità) e giudicare quando l'emozione della scoperta avrà ceduto il passo alla valutazione obbiettiva. Io credo che allora l'interesse di questa suggestiva pagina della biografia carducciana apparirà più psicologico che artistico, come di un fattore più indiretto che diretto fra quelli che provocano l'evoluzione della sua poesia; la quale, in ogni caso, ha però già trovato un accento ed un tono che non supererà più nel doloroso idillio di *Pianto antico*, prima che Lidia comparisse nella vita del Poeta.

In ogni modo queste obbiezioni nulla vogliono togliere al valore dello studio del Toffanin, che, come dicevo, riesce vivacemente dialettico anche se non può riuscire immune dai difetti del suo pregio, e cioè dall'audacia qualche volta un po' sbrigativa dei giudizi personali: segno però sempre di una partecipazione intima alla poesia che si analizza, quale purtroppo nella critica sovente si desidera invano, e che nel caso nostro riesce particolarmente gradita, perchè costituisce una conferma di più della vitalità persistente della poesia carducciana.

MARIO PENNA.

---

(1) La cui personalità acquista qualche nuovo tratto da alcuni scritti di lei, tra cui un sonetto, riportati dal T. in appendice al suo volume.

# BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

*Prose di romanzi* (*Il romanzo cortese in Italia nei secoli XIII e XIV*), a cura di F. Arese. — Torino, Utet, 1950, pp. 528, con 8 tavole f. t.

Questo bel volume, che è il n. 3 della importante collezione di classici italiani, diretta da Ferdinando Neri, di cui già varie volte, nelle recensioni e negli annunzi, si è discorso in questo *Giornale*, offre ai lettori una ricca antologia in cui sono ampiamente rappresentati alcuni dei più notevoli tra i romanzi bretoni composti in Italia nei secoli XIII e XIV, rielaborando, naturalmente, e talora liberamente traducendo fonti francesi. La parte maggiore del libro (pag. 35-260) è occupata dal *Tristano riccardiano* — già pubblicato dal Parodi (Bologna, Romagnoli, 1896) e più recentemente dal Di Benedetto (nel vol. *La leggenda di Tristano*, Bari, Laterza, 1942) — del quale sono omessi soltanto alcuni episodi o gruppi di capitoli: e cioè i cap. XXVII-L (secondo la numerazione del Parodi e del Di Benedetto), LVIII-LXV, CX-CXXVIII, parte del cap. CLII e i cap. CLIII-CLXXIII. Di questi passi omessi viene però dato, perchè il lettore abbia la possibilità di conoscere per intero il contenuto dell'opera, un brevissimo riassunto (1). Assai ampia è pure la scelta (pag. 279-463) che l'Arese dà della *Tavola ritonda*, già pubblicata, come è noto, da F. L. Polidori (Bologna, Romagnoli, 1864). Uno spazio minore (pag. 467-501) è concesso invece agli estratti dalla *Storia di Merlino* scritta da Paolino Pieri nei primi anni del Trecento, già edita da I. Sanesi (Bergamo, 1898): di essa sono riprodotti soltanto due episodi, l'inizio, con la nascita di Merlino e il suo intervento presso messer Matteo, giudice del paese, per liberare la madre da ogni pena, e l'andata di Merlino alla corte del re Vertaggiere. E brevemente rappresentato (pag. 263-275) è pure il quarto

(1) Sono omessi anche, come nell'edizione del Di Benedetto, i cap. CCIX-CCXIII, parte dei cap. CCXVI e CCXVII (secondo la numerazione del Parodi) del ms. riccardiano, e l'ultima carta conservata del ms. panciatichiano, che ci rimangono allo stato frammentario e con molte lacune, per lacerazioni dei mss. o per le numerose lettere del tutto illeggibili.

testo accolto nel volume, il *Tristano veneto* conservato nel ms. 3325 della Biblioteca di Corte a Vienna, di cui il Parodi diede alla luce l'episodio della morte di Tristano e Isotta nel volume miscellaneo *Nozze Cian-Sappa Flandinet* (Bergamo, Istituto Ital. Arti Grafiche, 1894, pag. 103-129) (1), corredandolo di interessanti note linguistiche, e di cui in seguito il Vidossi studiò molto accuratamente la lingua in un saggio uscito negli *Studi romanzi* (IV, 1906, pag. 67 e segg.). L'Arese assai opportunamente ha voluto offrire ai suoi lettori qualche nuova pagina dell'opera, e ne ha dato (ed è la parte più interessante del volume, per gli specialisti di ricerche tristaniane), servendosi della trascrizione diplomatica integrale fattane dal Vidossi, gentilmente concessagli, l'episodio dell'arrivo di Tristano e Isotta all'isola dei Giganti (carte 38a-39b) e quello del duello di Tristano con Brunor, signore di tale isola (carte 40c-42b): cosicchè, nell'attesa che il Vidossi ci dia l'edizione completa del notevole testo — importante sia dal punto di vista linguistico, sia perchè attesta, unitamente all'altra versione veneta comunemente indicata col nome di *Tristano corsiniano*, edita diplomaticamente dal Galasso (Cassino, Le Fonti, 1937) e parzialmente ristampata dal Di Benedetto, la grande fortuna del *Roman de Tristan* in territorio veneto, sia come documento non trascurabile della interessante letteratura veneta dei primi secoli —, gli studiosi hanno a loro disposizione altri due episodi del romanzo. Le pagine del *Tristano* di Vienna riportate dall'Arese corrispondono a parte del § 40 della nota analisi del *Roman en prose de Tristan* del Löseth, e contengono una narrazione vicinissima al testo francese, che spesso è letteralmente tradotto (2).

La scelta dei passi delle varie opere è stata fatta molto avvedutamente, in quanto si è avuto cura di riferire di un romanzo le vicende che sono state omesse in un altro: così della *Tavola ritonda* sono stati omessi i capitoli XII-LXII, che narrano avvenimenti in gran parte già raccontati nel *Tristano riccardiano*, e parte delle vicende narrate nei capitoli LVIII-LXV, omessi, del *Tristano riccardiano* è riferita nelle pagine riprodotte del *Tristano veneto* di Vienna. I testi già editi (il *Tristano riccardiano*, la *Tavola ritonda*, e la *Storia di Merlino*) non presentano però nell'edizione dell'Arese, in genere, nessuna particolare novità. L'Arese si è riferito, infatti, alle edizioni precedenti: per il *Tristano riccardiano* ha riprodotto la edizione laterziana del Di Benedetto, per la *Tavola ritonda* quella del Polidori,

---

(1) Una parte di questo episodio è stata recentemente ristampata dal Bertoni in appendice al suo volumetto *Cantari di Tristano*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1937.

(2) In altre parti però l'opera (v. l'introduzione del Parodi all'ediz. del *Tristano riccardiano*, cit., p. CXVII e segg.) attinge alla rielaborazione di Rusticiano da Pisa, e altrove si rivela affine alla redazione contenuta nel ms. panciatichiano.

per la *Storia di Merlino* quella del Sanesi; e solo raramente ha introdotto qualche ritocco (come al cap. XCVII della *Tavola ritonda*, ove ha conservato opportunamente il francesismo *voi fate che villan* dato dal ms., non rettamente emendato dal Polidori in *voi siate cavalier villan*). Per i brani inediti del *Tristano veneto* l'Arese avverte di avere, conforme all'indole della collezione (che non si propone di pubblicare testi riservati agli specialisti, ma rivolti a una più larga cerchia di lettori), lievemente ammodernato la grafia e di aver qua e là corretto e integrato il testo.

A piè di pagina l'Arese ha aggiunto numerose note — assai sobrie, secondo l'indole della collezione — per lo più semplicemente esplicative, ma talora anche volte a chiarire passi di dubbia interpretazione o ad illustrare particolari del racconto, e utili quindi agli studiosi. Assai opportuno è anche il ricco e diligente glossario posto in fondo al volume, in genere anch'esso puramente esplicativo, ma qua e là arricchito da qualche richiamo all'antico francese e da qualche rinvio bibliografico. La raccolta dei testi è preceduta da un'ampia e accurata introduzione, di carattere riassuntivo e informativo, in cui sono raccolti i principali risultati dei moderni studi intorno ai romanzi bretoni (con speciale riguardo a quelli riguardanti Tristano e Isotta) e alle varie rielaborazioni della « materia bretone » composte in Italia; illustrando in modo particolare, s'intende, i testi rappresentati nel volume. Accrescono pregio al libro anche le tavole fuori testo, alcune delle quali riproducono nitidamente pagine del ms. riccardiano del *Tristano* e del ms. laurenziano contenente la *Tavola ritonda*, e interessanti miniature.

Il libro è quindi assai utile a chi voglia un rapido orientamento intorno ai principali testi del nostro romanzo cortese del Duecento e del Trecento, e voglia trovare raccolte le più importanti pagine di queste opere, contenute in edizioni (fatta eccezione per quella del Di Benedetto) oggi esaurite e difficilmente reperibili. Mi si permettano tuttavia alcune osservazioni, anche in vista di una nuova edizione del volume (che, ripeto, merita, con gli altri della collezione, di avere larga fortuna). Nell'introduzione (sorvolando su qualche altro dissenso su questioni assai controverse), sarebbe stato opportuno a proposito delle *Folies Tristan* (p. 12) citare, accanto all'edizione del Bédier, quelle più recenti e più facilmente reperibili curate da E. Hoepffner (Paris, 1934 e 1949 per la *Folie* di Berna, 1938 e 1943 per la *Folie* di Oxford); così, accanto al Cohen (p. 13), fra i sostenitori della tesi che fa di Chrétien de Troyes il primo creatore della storia di Tristano e Isotta, mi sembra fosse utile indicare lo Zingarelli (il cui saggio *Tristano e Isotta* comparve dapprima negli *Studi medievali*, n. s. I, 1928, p. 48 e segg., e fu ristampato negli *Scritti di varia letteratura*, Milano, Hoepli, 1935, p. 113 e segg.) e il Guerrieri Crocetti (di cui si v. lo studio *Nel mondo di Chrétien de Troyes*, nel

*Giornale italiano di filologia*, I, 1948, p. 305 e segg.) (1); mentre su Chrétien de Troyes in generale poteva esser ricordato anche il vol. di R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour: Chrétien de Troyes*, Paris, 1947. Inoltre sul *Roman de Tristan* in prosa (p. 16) era da ricordare anche il volume fondamentale, e ricchissimo di rimandi bibliografici, di E. Vinaver, *Études sur le Tristan en prose* (*Les sources; les manuscrits; bibliographie critique*), Paris, Champion, 1925; e a proposito dello sviluppo della leggenda arturiana (p. 17) avrei accennato alle importanti ricerche di E. Faral, contenute nei tre volumi dell'opera *La légende arthurienne*, Paris, Champion, 1929 (2). Il *Tristano Corsini*, poi, piuttosto che scritto in dialetto pavano (p. 23), è da considerarsi, secondo il Bertoni (3), composto in una specie di « veneto comune » o di « veneto illustre ». Circa il testo del *Tristano riccardiano*, avrei preferito che l'Arese si fosse qua e là allontanato dal Di Benedetto, conservando ad es., così come sono (e giustamente) conservati altri arcaismi, le frequenti desinenze bisdrucciole della terza pers. plurale del perfetto indicativo e dell'imperfetto congiuntivo dei verbi forti (*sepperono, disserono, fosserono*, ecc.); non sopprimendo spesso la *e* frequentissimamente aggiunta agli ossitoni (*vae, parlae, giae*, ecc.); mantenendo la numerazione del Parodi, che segue le divisioni del codice, e ponendo una serie di puntini e una avvertenza in fondo al cap. CCVIII, anzichè — per aver omesso cinque capitoli molto frammentari — indicare col n. CCIX quello che è in realtà il cap. CCXIV dell'opera, e spostare conseguentemente tutta la numerazione dei capitoli dell'ultima parte del romanzo; notando in qualche modo le lacune che il testo presenta, per lettere illeggibili o per strappi alle pagine dei manoscritti, ai cap. CCIX (Parodi CCXIV), CCXI (Par. CCXVI), CCXII (Par. CCXVII), ecc. Sarebbe stato forse utile, invece (penso che a ciò non si opponessero le norme direttive della collezione), conservare le parentesi quadre con le quali anche il Di Benedetto contrasse-

---

(1) Del Guerrieri Crocetti v. anche il recentissimo volume *La leggenda di Tristano nei più antichi poemi francesi*, Genova, Di Stefano e Milano, Malfasi, 1950, p. 79 e segg., che l'Arese naturalmente non poteva citare (volume da tenere presente per tutte le questioni riguardanti la leggenda di Tristano).

(2) Una ricca bibliografia sul romanzo bretone in Francia e sulle sue imitazioni e rielaborazioni straniere si può trovare ora nel recentissimo vol. di R. Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du moyen âge*, Melun, Librairie d'Argences, 1951, p. 135 e segg.; per Tristano e Isotta in particolare v. le p. 146 e segg. Per un rapido orientamento circa le questioni riguardanti il romanzo cortese si può vedere anche la nuova ediz. delle *Origini* di A. Viscardi, Milano, Vallardi, 1950, particolarmente alle p. 611 e segg. e 640 e segg. (pagine in cui sono rifuse quelle del precedente vol. *Posizioni vecchie e nuove della storia letteraria romanza*, Milano, Cisalpino, 1944, p. 30 e segg. e 141 e segg.).

(3) V. la prefazione all'edizione del *Tristano corsiniano*, curata da M. Galasso, Cassino, Le Fonti, 1937.

gnava le parole introdotte nel testo per congettura, onde rimediare ad omissioni dei copisti o ad altre corruttele. E penso che sarebbe stato gradito agli studiosi anche qualche brevissimo chiarimento, ai singoli luoghi, circa le « correzioni e integrazioni » (anche se lievi) con le quali è stato emendato il testo del *Tristano veneto* di Vienna là dove la lezione del manoscritto appariva guasta. Al cap. LXXI della *Tavola ritonda* (p. 338, l. 8), anzichè « alloro, alloro », leggerei « a loro, a loro! »: si tratta infatti del comunissimo raddoppiamento sintattico dell'iniziale, e, poichè altrove non è stato conservato, non mi sembra opportuno conservarlo qui (1). L'espressione « de sì alto » (nella frase « sona uno corno de sì alto », nel brano del *Tristano veneto* di Vienna p. 271) mi sembra piuttosto equivalente a « con così grande forza », che a « di sì gran suono » (attrib.), come è detto nella nota. M. Boni.

---

GIOVANNI BOCCACCIO. — *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di Vincenzo Romano. — Bari, Laterza, 1951. Voll. 2, in-8°, pp. 908.

Con questa edizione, alla quale il Romano ha dedicato più di dieci anni di non facile lavoro, si pubblica ora per la prima volta in tutta la sua integrità il testo della più importante opera latina del Boccaccio, secondo la lezione dell'autografo che si trova presso la biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, con la segnatura Pl. LII, 9. A tre insigni studiosi delle opere latine del B. (A. Hortis, O. Hecker, E. Wilkins), ha dedicato il R. la sua *Nota* filologica al testo, con simpatico omaggio verso chi ha spianato la via al suo lavoro; ma è soprattutto il Hecker, scopritore dell'autografia del codice, editore di estratti dell'opera (completi i libri XIV e XV), e indagatore dei principali problemi che il testo dell'autografo presenta (*Boccaccio-Funde*, Braunschweig, 1902), che ha dato il maggiore aiuto al nuovo editore.

Era già stato stabilito dal Hecker che il testo delle edizioni a stampa della *Genealogia*, da quella veneziana del 1471 a quella di Basilea del 1532, risaliva a un altro autografo, ora smarrito, che il B. aveva trascritto tra il 1370 e il 1371, e che aveva inviato ad Ugo di San Severino perchè ne traesse una copia. Il confronto fra il testo a stampa e della tradizione manoscritta nota al Hecker, e il testo dell'autografo laurenziano, rivelò notevoli differenze che

(1) L'incongruenza risale all'ediz. Polidori, a cui l'Arese si è fedelmente attenuto.

il H. attribuì ad una più tarda redazione dell'opera, rappresentata appunto dall'autografo laurenziano. Il R. ha riesaminato a fondo questo problema dei rapporti fra le due redazioni, e ha tracciato, con l'aiuto dei risultati raggiunti dal Hecker, una storia redazionale dell'opera che a noi, nel complesso, pare convincente. La riassumiamo brevemente. Il proposito di comporre un *corpus mythologicum* fu suggerito al B. da un espresso invito del re di Cipro Ugo IV di Lusignano, trasmessogli nel 1350 a Ravenna da Paolo Geometra. Il B. disponeva allora degli appunti di mitologia che gli erano serviti per la stesura delle chiose del *Teseida* e, più tardi, di quelle all'*Elegia di Madonna Fiammetta* (1), ma tra il 1350 e il 1359 raccolse più sistematicamente altro materiale, lo ordinò per famiglie mitologiche, e stese il primo abbozzo di tutta l'opera in tredici libri. Questo stesso primo abbozzo corresse e ampliò negli anni successivi, dopo la conoscenza di Leonzio (1360), che lo istruì nella lingua greca, e verso la fine del 1363 cominciò a trascrivere dal primo abbozzo nell'autografo laurenziano, rielaborando qua e là materia e testo. Continuò a trascrivere fino ai primi del 1366, quando, giunto al tredicesimo libro, pensò di allargarne il contenuto con l'aggiunta di altri due libri, il XIV e il XV, terminati certamente prima del febbraio 1367. Correzioni, aggiunte e reiscrizioni su rasure il B. continuò a farne fino a tutto il 1370, quando si decise a riscrivere tutto in una nuova copia, quella stessa che mandò un anno dopo a Ugo di San Severino. Si può ritenere per certo che il B. non si limitò ad una meccanica trascrizione nella nuova copia dal testo dell'autografo laurenziano, ma emendò, aggiunse passi nuovi e altri ne eliminò, senza curarsi di uniformare alla nuova la prima copia. In tal modo si spiega la presenza di tutti quei passi che il testo della *Vulgata* (cioè delle edizioni a stampa, che appunto derivano dalla nuova copia) ha in più rispetto al testo dell'autografo laurenziano, e di quegli altri con redazione alquanto diversa, che tanto diedero da pensare al Hecker, rimasto incerto nel dare una soluzione al problema.

Dalla copia inviata a Ugo di San Severino deriva quasi tutta la tradizione manoscritta conosciuta della *Genealogia* (solo ora è stato

---

(1) L'autenticità delle chiose all'*Elegia di Madonna Fiammetta*, da me pubblicate nel 1939, riceve conferma, per chi ancora ne avesse bisogno, dalle caratteristiche dell'attività redattrice del Boccaccio per la *Genealogia* (gli autori citati dal B. nelle chiose all'*Elegia* corrispondono a quelli che egli conosceva durante il primo abbozzo della *Genealogia*; anche in questa ci sono testimonianze di errori nella storia dei miti o di diverse tradizioni per un medesimo mito). Interessante per l'accertamento dell'autenticità è una nota marginale che il Romano ha letto in un codice contenente le *Satire* di Giovenale che appartenne al Boccaccio (Laurenziano Pl. XXXIV, 39). Riguarda un particolare della trasformazione di Scilla: « quo facto pilli sunt conversi in canes et ceperunt latrare », che corrisponde esattamente a quanto è detto in una chiosa all'*Elegia*: « li peli che essa avea addosso tutti diventarono cani che sempre abbaiavano e latravano ».

esplorato per la prima volta dal R. un manoscritto, il Riccardiano 801, che deriva dall'autografo laurenziano), ma questa stessa copia passò in un secondo tempo a Pietro da Monforte, che la restituì (1373) al B. con alcune note marginali che suggerivano correzioni o modificazioni. Il B., ricevuto il suo manoscritto con le note di Pietro da Monforte, riprese la prima copia (cioè l'attuale autografo laurenziano), e continuò fino agli ultimi giorni della sua vita ad apportarvi correzioni, modificazioni e aggiunte (« emendò la grafia di alcune espressioni, passando talvolta da una forma corretta ad una forma errata; riconsultò le sue fonti e completò le citazioni mutile dei poeti; aggiunse altre citazioni atte ad arricchire di nuovi elementi un dato mito; rifuse il Prohemium del IX libro, aggiungendo l'inno alla Vergine Maria; rifece l'ultima parte del cap. IV del libro XIV, e la prima parte del cap. IX dello stesso libro; modificò, secondo l'insegnamento dommatico, il racconto della discesa di Cristo all'Inferno nel cap. IX del libro XV; rilesse Apuleio e rifece da cima a fondo il cap. XII del libro V, arricchendolo di nuovi elementi, tanto da raggiungere una ampiezza tre volte maggiore del corrispondente capitolo tramandato dalla Vulgata [la doppia redazione di questo capitolo *De Psyce*, che è la più ampia in confronto alle altre citate da Hecker, sfuggì all'illustre studioso] »), che rimasero ignote alle varie edizioni a stampa. Sarebbe interessante poter individuare quanto in quest'ultima redazione dell'opera sia dovuto ai suggerimenti di Pietro da Monforte, e quanto all'iniziativa dello stesso Boccaccio. Il R. ci promette di dare in altra sede i risultati della collazione, che a tal fine egli ha già fatto, dei codici più autorevoli della *Vulgata*, e noi ci auguriamo di leggerli presto.

***

Ardua impresa sarebbe stata quella di pubblicare il testo dell'autografo laurenziano in modo che rispecchiasse lo stato reale del codice con le numerose addizioni marginali, con le reiscrizioni su rasure, con le aggiunte su fogli sostituiti; e il R., che in un primo tempo aveva pensato di realizzare la cosa per mezzo di vari espedienti tipografici, ha dovuto rinunziarvi per difficoltà di indole tecnica. Ha cercato di rimediare pubblicando nella *Nota* l'elenco delle addizioni marginali e delle reiscrizioni su rasure, col rimando al rigo e alla pagina dell'edizione. Sempre nella *Nota*, a p. 850, c'è un elenco dei passi che si trovano nelle edizioni a stampa e che mancano nell'autografo laurenziano. Senza ricorrere a complicati espedienti tipografici, io credo che con particolari segni convenzionali ai margini della pagina, sarebbe stato possibile, e di facile attuazione, mettere subito il lettore in con-

dizioni di individuare i passi aggiunti o emendati o reiscritti. Gli elenchi a parte lasciano sempre il dubbio dell'incompletezza, e d'altra parte, per un'opera così vasta, il controllo richiederebbe troppo tempo.

Il B. negli ultimi anni della sua vita si adoprò a rendere il suo manoscritto più corretto che fosse possibile, e cercò anche di rendere uniformi le caratteristiche grafiche, ma gli mancò il tempo per un'attenta revisione generale. Sono rimasti perciò nel codice errori di trascrizioni, piccole lacune, oscillazioni grafiche di vario genere. Il R. è fedele al principio di rispettare integralmente il testo dell'autografo, ed i pochi casi in cui è intervenuto emendando, ha avuto cura di indicarli nella *Nota*.

Pubblicando un testo di questo genere, nonostante le più assidue cure e le più attente revisioni, è impossibile evitare errori, imputabili o alla trascrizione che il R. ha dovuto fare dall'autografo, o alla composizione tipografica. Disgraziatamente, gli errori originali e le oscillazioni grafiche che si trovano nell'autografo, non aiutano il lettore a correggere da sè le eventuali sviste di cui è responsabile l'editore. Poichè una seconda edizione di quest'opera non si sa quando sia possibile farla, sarebbe molto utile una collazione del testo ora pubblicato con l'autografo, i cui risultati potrebbero essere comunicati in una rivista filologica. Io ho saggiato qualche pagina qua e là, e qualcosa da segnalare ho trovato (in parentesi la lezione dell'autografo):

Libro IV, cap. X, p. 168, r. 6: *regis et legum* (regis legum); cap. XII, p. 169, rubrica: *Iosonis* (Iasonis); cap. LXI, p. 217, r. 19: *eo quod faveat germinantia* (eo quod foveat germinantia); p. 218, r. 1: *intensio* (intentio), *Istitutionum* (Institutionum).

Libro XII, cap. XXXVIII, p. 601, r. 21: *restituire* (restituere).

Libro XIII, cap. LVI, p. 666, rubrica: *Glaucam* (Glaucum); p. 667, r. 22: *intellegi* (intelligi).

Rilevare questi piccoli errori e sospettare che altri del genere si trovino qua e là per il testo, non ci pare che diminuisca in nulla il merito del R., che con questa difficile edizione ha messo a disposizione degli studiosi, corredandola di preziose indicazioni sulle fonti e sulla lingua, l'opera più caratteristica forse della personalità del Boccaccio. Si può dire che alla *Genealogia* il Boccaccio abbia lavorato dagli anni della sua giovinezza, quando componeva il *Filocolo*, il *Filostrato*, il *Teseida*, l'*Ameto*, l'*Amorosa Visione*, l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, il *Ninfale fiesolano*, a quelli della maturità e, infine, della vecchiaia. È ancora un troppo diffuso luogo comune distinguere nell'attività del B. un periodo tutto dedicato all'erudizione, che fa seguito al periodo dell'attività creatrice, con le opere minori in volgare e col *Decameron*. Solo per il *Decameron* il B. si è quasi isolato da quell'atmosfera di particolare erudizione mitologica a lui così cara, lasciandosi trasportare dal suo genio inventivo di narratore, ma proprio

nel capolavoro è forse da ravvisare il frutto più prezioso di quella sua lunga familiarità col mondo *fabuloso*, meraviglioso, avventuroso, in cui si muovono i personaggi degli antichi miti (1).

V. PERNICONE.

---

LEON BATTISTA ALBERTI. — *Della pittura*, a cura di L. MALLÈ. « Raccolta di fonti per la storia dell'arte », VII. — Firenze, Sansoni edit., 1950; in-16, pp. 167.

Opera di gioventù, composta nel sùbito entusiasmo per l'arte nuova, apparsa al suo sguardo meravigliato come una grande rivelazione, quando « dal lungo exilio, in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria reducto »; — il trattato della pittura dell'Alberti è il primo che ne esponga i principi e ne celebri gli autori (« prima in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato sculptore, e in quelli altri Nencio e Luca e Masaccio »), con un'immediatezza di comprensione, e un'adesione e lungimiranza, che ne hanno fatto un testo fondamentale di critica d'arte. Da tal punto soprattutto lo considera e commenta il Mallè, nelle note al testo e nell'ampia introduzione, cogliendo e mettendo bene in rilievo la calda spiritualità, l'intimo idealismo che è alle origini del naturalismo quattrocentesco, il processo di trasfigurazione fantastica che l'arte quattrocentesca, e in particolare l'Alberti, opera sul dato naturale e il dato razionale: arte e natura, arte e scienza insieme congiunte. E in prima la prospettiva, fondamento di quest'arte, lungi dall'essere un mezzo di fedele imitazione dello spazio fisico o fisio-psicologico, « finito e inomogeneo », oppone ad esso uno spazio « infinito e omogeneo », in cui le immagini siano incluse con armoniche scansioni d'intervalli e proporzioni, in rispondenza ad « un senso intimo d'armonia, di ordine, di misura, inimmaginabile per gli artisti del Medioevo, escluso ogni intento realistico ».

---

(1) Sui problemi fondamentali che interessano questa edizione della *Genealogia*, è già in corso una polemica a cui hanno dato l'avvio un lungo articolo di P. G. RICCI (*Contributi per un'edizione critica della « Genealogia deorum gentilium » del Boccaccio*, in « Rinascimento », Anno 2°, Giugno 1951) e un opuscolo di G. MARTELLOTTI (*Le due redazioni delle « Genealogie » del Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura. Note e discussioni erudite a cura di A. Campana, 1951). La questione più dibattuta è quella dei rapporti fra la redazione del perduto autografo da cui deriva il testo della *Vulgata*, e la redazione dell'autografo laurenziano. Sappiamo che il Romano ritornerà presto sull'argomento, tenendo conto, naturalmente, delle obbiezioni che sono state fatte ad alcune delle sue conclusioni.

Accanto a queste, che valgono per tutta l'arte quattrocentesca, fa il Mallé molte altre fini osservazioni, che s'addentrano più specialmente nella sensibilità albertiana, raffinata, rifuggente da ogni accentuazione di effetti, sia plastici che coloristici o espressivi, e imperniata soprattutto su una circoscrizione e composizione armonica di piani, che uniscano e scandiscano ogni elemento entro l'intelaiatura prospettica.

Nota ancora il Mallé: « L'Alberti riflette ancora quell'ora di entusiasmo, in cui la nuova scienza si era rivelata per opera di artisti; e la sua sistemazione è scientifica, ma senza assolutezza di dimostrazioni teoremàtiche; c'è ancora un narrare l'esperienza propria, più che il fissare norme oggettivate in pura astrazione geometrica ». Ed è vero; ed è quanto più propriamente costituisce il valore critico del testo albertiano: questa esperienza e questo immediato riconoscimento di nuovi valori artistici appena sbocciati. Non credo che in tutta l'opera letteraria di Leon Battista ci sia un altro atto d'intima comprensione paragonabile a questo del trattato della pittura. Ma dietro ad esso vedo l'altissima figura di Filippo Brunelleschi: resta il gran merito all'Alberti di averne immediatamente riconosciuta la grandezza, con acuta intuizione di critico. Al Brunelleschi si deve l'invenzione della prospettiva quale nuovo linguaggio figurativo, e il trattato della pittura è dedicato a lui.

E qui andrebbe più profondamente indagata, di quanto non faccia il Mallé, la questione della precedenza della redazione latina o della redazione italiana del trattato. Nemmeno io l'ho approfondita; ma contrariamente al Mallé, il quale si basa soprattutto sulle conclusioni dello Janitschek, mi sento propensa a ritenere anteriore l'edizione italiana. Anzitutto, questo meglio s'accorderebbe col momento di rivelazione avuto dall'Alberti dell'arte nuova al suo ritorno a Firenze, e l'impronta indelebile ricevuta dalla concezione brunelleschiana della prospettiva: testo volgare e una prima dedica al Brunelleschi mi par che meglio s'accordino con tal momento unico e definitivo di adesione. Poi, colgo indizi qua e là: di Masaccio par si parli nella prefazione come di vivente; e sette anni son molti (dal 1428, anno della morte di Masaccio e, si noti, anno della revoca del bando degli Alberti, al 1435, data del codice che reca, autografo, il testo albertiano) per ignorarne ancora la morte (e pochi per passarla sotto silenzio!). Poi, nel secondo libro, l'Alberti, parlando del « velo », nell'edizione italiana dice soltanto: « quale io tra i miei amici soglio appellare intesegazione »; ma nell'edizione latina aggiunge: « Cuius ego usum nunc primus adinveni », che farebbe supporre una invenzione già più lontana — e rapidamente diffusasi —, di cui egli rivendichi la prerogativa.

Ma occorrerebbe approfondire l'analisi filologica del testo italiano in confronto al latino, per scoprirne i segni della redazione diretta o della traduzione.

Questa parte linguistica e letteraria il Mallé alquanto trascura; e se ne vedono i segni anche nel modo con cui è reso il testo originale: edizione critica, egli la dice, ma non è nè del tutto critica nè diplomatica; e la confusione dei criteri, e la scarsa famigliarità colla lingua quattrocentesca, portano a frequenti errori di trascrizione: ad esempio, a p. 87, quarta riga dal fondo, è trascritto *saranno*, in luogo di *s'aranno*, con la conseguenza di rendere incomprensibile il testo: « Ma quelli visi, s'aranno le superficie giunte in modo che piglino ombr'e lumi ameni e suavi, ... certo diremo questi essere formosi e dilicati visi ». E così altri passi.

Certo il testo, anche dal punto di vista linguistico, è molto vivo e bello e spontaneo, e ricco di vocaboli e movenze da interessare ogni filologo.

Il Mallé reca delucidazioni importanti sui rapporti del trattato dell'Alberti con la poetica aristotelica, mediata dalla poetica di Orazio. L'analisi è precisa e convincente; e il rapporto appare anche più evidente nella redazione latina, a causa dei titoli apposti ai tre libri: *Rudimenta - Pictura - Pictor*, che in quella italiana mancano. Ma il Mallé sottolinea come l'inversione di « rudimenta » e « pictura », rispetto alle due partizioni oraziane di ars: *inventio - argumentum* e *dispositio*, sia significativa del preminente interesse, per l'Alberti, degli elementi stilistici rispetto a quelli inventivi e retorici; i quali invece gravano maggiormente il terzo libro del « Pictor ».

A. M. Brizio.

---

GIOVANNI GETTO. — *Interpretazione del Tasso.* — Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951; in-8°, pp. 483 (Collana di saggi diretta da G. Macchia).

Chi potrebbe disconoscere la fondamentale importanza — nella storia della critica tassiana — dell'interpretazione del Donadoni, che oltrepassando gli schemi romantici (pur senza lasciar cadere le preziose indicazioni del De Sanctis) e quelli positivistici, ha saputo accostarsi con tanto aderente sensibilità alla personalità psicologica e artistica del Tasso? Ma è pur vero — come particolarmente bene ha messo in rilievo il Fubini (1) — che proprio in seno a quella inquieta sensibilità, così congeniale a quella dello scrittore, sorge un severo assillo moralistico, certo eticamente nobilissimo, ma che sovente finisce per trasformare lo storico e l'uomo di gusto in giu-

(1) Nello studio *Il Rinaldo del Tasso*, raccolto ora in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 208-236.

dice accanito e inclemente non soltanto del Tasso uomo, ma anche dei suoi stessi irresponsabili fantasmi poetici. Nessuna meraviglia dunque, se gli interpreti più acuti ed equilibrati — dal Croce al Momigliano al Fassò al Flora al Russo, dal Bosco al Fubini al Caretti — che hanno proseguito l'opera del Donadoni, pur valendosi delle linee tracciate nel suo magistrale ritratto, abbiano cercato di integrarlo e di correggerlo sia attraverso una più serena comprensione della situazione umana del Tasso (ricondotto, anche se in modo diverso da quello romantico, alla crisi del tardo Rinascimento), sia attraverso un deciso spostamento dell'attenzione critica verso l'aspetto essenziale della sua personalità, quello letterario e poetico.

Su questa cauta revisione si innesta ora l'ampia e complessa interpretazione del Getto. Anch'egli riprende le indiscutibili indicazioni del Donadoni intorno alla psicologia del Tasso, sul suo ossequio verso la corte e le istituzioni accademiche, sul gusto della regola e del decoro, sulla sensualità e l'edonismo, sulla sua oscillazione fra magnanime esaltazioni e stanchi abbattimenti; ma tali atteggiamenti egli non spiega come sintomi o conseguenze di quell'egocentrismo morboso contro cui essenzialmente si appuntavano gli strali moralistici del Donadoni; sì invece li vede (assai personalmente svolgendo alcuni suggerimenti soprattutto del Croce, del Bosco e del Fubini) come nascenti da una umanissima, e storicamente comprensibile, condizione originaria di smarrimento, o come egli più spesso dice, di « solitudine ». È infatti, per riprendere le sue parole, proprio tale « originaria condizione di smarrimento, che provoca la ricerca, come sostegno, di una legge e di una concretezza, di un incontro e di una istituzione, e che, al di là delle strutture proposte dal tempo (la corte, l'accademia), determina come scampo supremo quell'amore di cose, quell'edonismo..., e che lì pur non s'acqueta e ricade in sè di più sofferta solitudine ». La presenza di questo fondamentale ritmo spirituale, di questo ondeggiare fra una tormentosa invincibile inquietudine e la ricerca disperata di un appoggio e di una legge, è assai bene individuata dal Getto sia nella vita pratica del Tasso, che egli schematizza con felice concisione in alcune costanti, quali il gusto della vita di corte e la torbida irrequietezza del viaggiare, la sottomissione alla disciplina accademica e « l'impeto tenebroso e anarchico della pazzia »; sia nelle pagine dell'epistolario, in cui vede alternarsi ossessive malinconie (assai finemente distinte da quelle di altri scrittori) (1) e aspirazioni verso forme serene e cieli aperti,

(1) Tali riaccostamenti di temi tasseschi a quelli simili di altri scrittori, riaccostamenti che sono sempre al tempo stesso sottili e impegnative distinzioni, di indiscutibile utilità pedagogica, sono frequenti nelle pagine del saggio. Indichiamo ancora, nello stesso capitolo, il confronto fra il torbido e irrequieto viaggiare del Tasso, quello più sereno tra turistico e umanistico del Petrarca, e quello « vasto

sintomi di stanca e dogmatica religiosità e ansiose preoccupazioni di gloria letteraria; sia infine negli scarsi documenti speculativi che si rintracciano nei ragionamenti dei *Discorsi* e dei *Dialoghi*.

Ma se il Getto acutamente analizza la situazione sentimentale e culturale del Tasso, non per questo egli cede alla tentazione, così facile invero per un tale scrittore, di configurare il suo lavoro come generica «storia di un'anima». E se egli sa bene — interprete in questo di un'esigenza fatta valere soprattutto dal Russo — che l'aspetto letterario non s'intende se non in relazione ad una condizione storica di sentimento e di pensiero, è anche persuaso che, appunto per uno scrittore come il Tasso, è quell'aspetto che soprattutto conta. Anzi è da dire subito che il carattere forse più tipico della interpretazione del Getto, è proprio nello strenuo affisarsi ai risultati stilistici — siano essi soltanto il sintomo di un «gusto», o si concretino in alta e complessa letteratura, o infine si trasfigurino in poesia — di quella vicenda spirituale che egli ha così limpidamente chiarito. Questo dominante interesse al fatto letterario appare già negli stessi capitoli dedicati all'epistolario e alle prose del Tasso. Se infatti l'epistolario serve al critico per trarne, come si è detto, elementi che completino il ritratto psicologico dello scrittore; questi elementi, al tempo stesso, sono veduti come spunti potenziali di gusto, di letteratura e di poesia; ed anzi con particolare cura si rilevano le parziali realizzazioni, in tal senso, già nelle pagine stesse delle lettere. Così dei *Discorsi* e dei *Dialoghi* viene sì accolto di massima il giudizio del Donadoni sulla loro scarsa validità speculativa, ma con la precisa avvertenza che lì non si esaurisce affatto il loro interesse. Ché nei primi abbiamo una poetica e stilistica assai utile per approssimarsi alle opere maggiori, e specie, s'intende, alla *Liberata* (e che il Getto indaga con storico equilibrio, osservando, ad esempio, come la richiesta di storicità pel poema epico — che al Donadoni appariva un preannunzio del senso romantico della realtà — sia in effetto il sintomo dell'esigenza di dare verisimiglianza al mondo aulico della fantasia); e nei secondi, d'altro lato, è da vedere una vera e propria opera letteraria, non sempre felice certo, ma viva in alcune cornici e in alcuni sfondi, specialmente nel trascolorare di immagini luminose e fosche del *Messaggero*, e nel pacato, lievemente estetizzante, *Padre di famiglia*.

La progressiva approssimazione ideale alla poesia tassiana si volge poi al *Rinaldo*, la cui analisi è condotta — non senza natural-

---

e tempestoso» dell'Alfieri; la storia del tema della rosa (già così caro al De Sanctis) da Catullo al Tasso alle pp. 193-200; quella del tema dell'incesto a proposito del *Torrismondo*; l'analisi del motivo del distacco dalla terra nel *Somnium Scipionis*, nel XXII del *Paradiso*, nell'*Africa* e nella canzone tassiana in morte del Cardinale Ercole Gonzaga.

mente interessanti conferme e aggiunte — sulla interpretazione « letteraria » (nella sua correzione al punto di vista moralistico del Donadoni) del Fubini: autobiografismo, provvisorietà artistica, precoce perizia letteraria, intrecciarsi di spettacoli naturali miracolosamente tristi e miracolosamente lieti. Osserveremo, se mai, che era opportuno non lasciar cadere del Fubini l'acuta osservazione intorno al tema dell'amore inteso come giovanile capriccio, infatuamento sensuale, « commedia dell'amore »: osservazione che vale anche a stabilire la distanza del *Rinaldo* dal più vero Tasso. Con il *Rinaldo* infatti, malgrado i preannunzi che vi si trovano, e che il Getto attentamente discerne, siamo ancora ai margini della genuina poesia. Ad essa si giunge soltanto con l'*Aminta*, in cui il dominante tema amoroso assume questa volta un inconfondibile aspetto tassesco, l'aspetto di una voluttà certo non « fescennina » e neppure incupita, come in seguito, da un senso di peccato e di tragedia, sì però venata da una sottile e direi avvelenata estenuazione (« ... fece Più cupa e più mortale La mia piaga verace... mentre al cor scendeva Quella dolcezza mista D'un secreto veleno... ») che ne incrina secretamente la proclamata sicurezza e serenità. Solo tenendo fermo questo nucleo, secondo noi essenziale, ci si può veramente approssimare alla difficile arte dell'*Aminta*; ché altrimenti se si cerca la poesia della favola intorno a qualche altro tema, come quello dell'amore-passione proposto dal Croce, o quello dell'amore colto nelle sue forme più germinali e ombrose (indubbiamente presente, ma, se non ci inganniamo, secondario) come pare al Getto, diviene inevitabile l'impressione — coerentemente confessata dal critico — che la tecnica raffinatissima rimanga essenzialmente giuoco elegante di letteraria abilità e di squisitezza sociale. Tecnica che invece non sembrerà soltanto letteraria a chi avvertirà, con il Fubini (1), come le musicali allitterazioni e ripetizioni e i giuochi di rime e in genere la molle e ambigua fluidità discorsiva, si rivelino espressioni poeticamente congenialissime proprio di quella sottile estenuazione sensuale a cui si accennava. Se si tiene fermo questo carattere dell'*Aminta*, diremmo anche che meglio si può intendere l'improvviso emergere nella fantasia del Tasso delle scene del *Galealto* e del *Torrismondo*, per cui già il Donadoni parlava acutamente come di « un *Aminta* con tinte più crude e più cupe ». Egli tuttavia nella sua antipatia per il tema della tragedia e nella sua romantica diffidenza per la letterarietà di essa, riassumeva, come si sa, il suo esame con una brusca liquidazione: « volgare dramma di intrighi e d'amore che indarno cerca nobiltà nelle forme dell'*Edipo* sofocleo ». Il Getto non ha natural-

(1) V. lo studio *La poesia del Tasso*, ora raccolto negli *Studi* cit. Una giustificazione poetica del raffinato linguaggio della favola è anche nel bel commento di L. Fassò (Firenze, Sansoni, 1928).

mente aprioristiche intenzioni rivalutative: ma è innegabile che la sua analisi condotta con storica penetrazione psicologica e soprattutto, ancora, con spregiudicata attenzione al realizzarsi della ispirazione sul piano non tanto della poesia quanto della letteratura e del gusto, lo porta ad una più positiva, e per molti lati nuova, interpretazione della tragedia. E se da un lato egli assai finemente vi individua i complessi motivi di una tormentata sensibilità che si volge ora a tonalità torbide e appassionate (quali il gusto dell'atmosfera nordica e il tema dell'incesto), ora a tonalità più chiare e gentili (come l'aspirazione di Rosmonda alla verginale solitudine monastica e la casistica del matrimonio), ora invece, soprattutto nella seconda e definitiva redazione, a sensi più elegiaci e decorosi; dall'altro egli mette assai bene in rilievo come l'accettazione del genere tragico lungi dall'essere casuale corrisponda all'intima esigenza di inquadrare questa tormentata sensibilità in uno schema saldo e disciplinato. Anzi se il modello intenzionale, la tragedia del fato tipica dell'*Edipo* sofocleo, fornisce al *Torrismondo* soprattutto la struttura letteraria (e non direi solo questa, se si pensa al bellissimo coro finale) la più segreta suggestione della *Fedra* senechiana favorisce il concretarsi poetico di quella poesia della torbida seduzione, della corruzione sottile propria, ad esempio, dell'incontro amoroso di Galealto e di Alvida.

Anche per comprendere le liriche non si può prescindere dall'azione esercitata da una tradizione letteraria, quella lirica italiana dal Petrarca in poi: solo studiando l'incontro fra questa tradizione e le esigenze sentimentali e artistiche del poeta si potrà cogliere positivamente il valore di questa esperienza che il Donadoni (e ne è sintomo la sua limitazione sistematica dei cauti giudizi del Sainati) aveva scarsamente avvertito, e che non risulta appieno neppure nelle pagine assai suggestive, ma sempre un po' impressionistiche, del Flora. Al Getto invece non sfugge anzitutto l'importanza che la lirica tassesca assume nella storia del gusto e della letteratura, come ricapitolazione della tradizione lirica precedente e inizio al tempo stesso di una nuova tradizione, più acuta e raffinata, più musicale (come ha mostrato il Calcaterra): quella secentesca non solo italiana ma europea; mentre d'altro canto può più attentamente individuare quei nuclei più originali che la dominante letterarietà non che impedire, favorisce, operando, come sempre, quale correttivo della torbida e autobiografica ispirazione: il tema dell'illusione venata dal presentimento del suo cadere, il gusto del particolare sensibile, l'immagine della donna paesaggio (già acutamente indicato dal Flora) nella lirica amorosa; i motivi dell'encomio e della supplica (sinceramente congeniali alla psicologia tassesca), della sofferenza fisica in quella encomiastica; i temi infine della liturgia, della deserta solitudine, della religione come stanco rifugio

dai mali della vita in quella religiosa. Temi questi ultimi che vengono indagati nelle più ampie composizioni pure di argomento religioso dal *Mondo creato* al *Monte Oliveto*. Interessante in particolare l'interpretazione del primo, che per il Getto non può dirsi opera fallita solo perchè vi manca quell'epopea del Dio creatore che invece il Donadoni vi cercava: vi è pure in esso un'alta dignità letteraria illuminata a volte di lampi di genuina poesia; letteratura e poesia che il Getto accentra non soltanto intorno alla particolare religiosità tassesca (sulla quale anche altrove, guidato proprio dalla sua speciale esperienza religiosa, sente di non poter insistere troppo), ma che riporta più decisamente ad un raffinato edonismo, ad un acuto interesse per un « mondo creato » di cose fisiche, animate da fremiti segreti di letizia e di cupa tristezza.

Ma la prova più impegnativa dello spostamento dell'indagine sul piano letterario è forse nel capitolo dedicato alla *Liberata*, in cui il critico, pur avendo presente il quadro della situazione psicologica del Tasso nel poema, così acutamente tracciato dal Donadoni attraverso la sua minuta analisi dei personaggi e degli episodi, volge senz'altro la sua attenzione alla determinazione della poesia, o meglio alla distinzione della letteratura e della poesia in cui quella situazione si concreta. Tale distinzione di letteratura e di poesia si configura per lui essenzialmente come interna distinzione di struttura e lirica, ed egli traccia appunto l'ideale itinerario da questa a quella. La *Liberata* — egli spiega — « prima di essere una testimonianza di autentica poesia... nasce come eloquente operazione di un gusto e di una cultura: quella ipostatizzata e codificata nella corte e nell'accademia »; operazione che si realizza in una successione di momenti letterariamente sempre più originali, dapprima come generica scelta e raggruppamento di una determinata materia, poi come celebrazione di un ideale, « quello della regola e della tecnica, della legge e dell'intelligenza », infine « come spiccato senso coreografico dello spettacolo e del decoro ». Proprio su questo ultimo gradino di illusione estetica ed edonistica si distinguerebbe dalla struttura l'intima voce poetica del Tasso, il lamento dell'illusione che sfiorisce in delusione, il suo senso di inquieta e tormentosa solitudine. Ma ormai s'intende (anche se forse qui avremmo desiderato dal critico una più paziente chiarificazione del suo pensiero) come la distinzione sia anche relazione: come cioè quella voce poetica altissima e intensissima, ma, si direbbe, per la sua stessa natura concentrata e romita, quasi fragile, sia portata fatalmente ad appoggiarsi e a riversarsi in quei temi cortigiani, accademici, coreografici ed edonistici, poeticamente meno fecondi e destinati perciò a comporsi in una struttura letteraria, certo, ma senza la quale la poesia stessa non potrebbe vivere. Quale meraviglia se nella *Conquistata* (come in tutte le opere ultime del Tasso), quando lo smarrimento spirituale

dello scrittore diviene anche e soprattutto tragico affievolimento poetico (1), si accentua in modo imponente, con i suoi tipici motivi, proprio l'esigenza strutturale? Il che naturalmente non significa che la *Conquistata* sia un poema privo di interesse, almeno per lo storico della cultura e del gusto, ché anzi seguendo il Getto nella sua attenta analisi, ci si persuade di quanto quella religiosità stanca, quel più intenso gusto del decoro, quell'edonismo più contenuto e insieme più cupo, quell'insistenza sulle sensazioni crudeli, tenebrose e funeree anticipino la prossima sensibilità barocca.

A cogliere il sorgere di questa nuova sensibilità il critico si giova soprattutto di un assai puntuale esame stilistico delle correzioni e delle variazioni apportate nella *Conquistata* rispetto alla *Liberata*. Ma invero si può dire che un po' sempre l'attenzione dell'interprete è rivolta — in coerenza con il dominante atteggiamento di interesse al fatto letterario — particolarmente alla lingua e allo stile, e specie là dove l'indagine può appoggiarsi a confronti di varianti e di redazioni diverse. Tra i risultati di tali ricerche, scaltrite dalla conoscenza di quanto in questo campo si è fatto recentemente (non è del resto il Getto stesso autore, per non dir altro, di ottimi capitoli sulla lingua di S. Caterina e del Pulci?) e discutibili solo in qualche punto particolare (2), ci sembra di dover indicare ancora i confronti fra l'abbozzato *Galealto* e il *Torrismondo* e insieme la giustificazione del linguaggio interiettivo e sincopato dominante in quest'ultimo, l'osservazione sul gusto della nomenclatura proprio del *Mondo Creato*, l'analisi del linguaggio della solitudine nella *Liberata*, lo studio delle ottave del « Gierusalemme » (3). Ma soprattutto notevole ci pare l'ampia indagine stilistica delle liriche, la quale — appoggiandosi così allo studio delle varianti, sia pure sulle orme dei lavori del Caretti, come a confronti con i modelli petrarcheschi — giunge alla determina-

---

(1) V. in proposito il capitoletto introduttivo dello studio di L. Caretti, *Sopra un celebre sonetto del Tasso*, in « Poesia », n. 6, 1947.

(2) Non parleremmo, ad esempio, di « maggior precisione logica » a proposito di alcune sostituzioni avvenute nella *Liberata* rispetto al *Gierusalemme* (*a mezzo agosto* divenuto *ai caldi giorni*, *l'alto romor* passato a *l'altero suon*), sostituzioni che in verità ci sembrano più indefinite, specie l'ultima in cui appare un sostantivo che non a caso sarà caro al Leopardi (e per la prima si veda quanto osserva R. Battaglia nello studio *Dalla lingua dell'« Amadigi » a quella della « Gerusalemme »* in « Cultura Neolatina », I, 2, 1941, p. 113). Nè forse concluderemmo dal fatto che il Tasso sposta a volte interi versi da un luogo all'altro della sua opera (fatto comune a molti poeti) per un modo di lavorare « concentrato sull'unità del verso... monadisticamente concepita ». Vero è che il Tasso tende piuttosto a spezzare l'unità metrica dell'endecasillabo, rispetto, per esempio ad un Petrarca o ad un Ariosto, come prova la sua tendenza, indicata dal Fubini, ad impiegare l'*enjambement*, e proprio nei momenti liricamente più intensi.

(3) Un puntuale e acuto raffronto di tali ottave con gli sviluppi successivi della *Liberata* e della *Conquistata* è nel recente lavoro di A. Di Pietro, *Il « Gierusalemme » nella storia della poesia tassiana*, Milano, Vita e Pensiero, 1951.

zione di alcune fondamentali direzioni del sistema espressivo del Tasso, quali l'inclinazione per le parole indefinite e per i diminutivi, l'impiego della retorica come mezzo di magnifico e solenne ornamento, e infine la tendenza ad una fluente e fonica (non ritmica come nel Petrarca) armonizzazione del verso. E. Bigi.

---

RAFFAELLO RAMAT. — *Discorso sulla poesia romantica italiana.* — Lucca, Lucentia, 1950, pp. 96.

Il titolo di questo volumetto potrà urtare contro le riserve di più d'un lettore: l'assunto ne è il tracciare le grandi linee di una definizione, sotto i segni dei miti antiilluministici, delle esigenze di liberazione, delle affermazioni più o meno disperate dell'io, degli ultimi due secoli della civiltà poetica italiana, o quasi — diremmo, della « nuova letteratura » desanctisiana. A rifletterci bene però quelle riserve apparirebbero soprattutto terminologiche: questa concezione del romanticismo ne esclude sostanzialmente Alessandro Manzoni, al quale « sembrava deturpasse il candido volto dell'uomo vero, dell'uomo del Vangelo; anzi che volesse nobilitare il volto pervertito dell'uomo lontano dal Vangelo, l'uomo della storia umana, dove si leggono le stimmate della superbia ribelle » (p. 66). Ma appunto per questo sottolinea la netta irreducibilità della letteratura, e se vogliamo della civiltà italiana moderna nel suo insieme, ai motivi fondamentali dell'illuminismo europeo — e qui ha veramente senso la riduzione del cattolicesimo di Manzoni, anzi della sua poesia, a fenomeno isolato e privo di risonanza nel clamore dell'Otto e del Novecento. Nè desta perplessità di maggiore portata il valore risolutivo e quasi catastrofico attribuito alla crisi rivoluzionaria e napoleonica quale « movimento più importante della storia umana da mille e cinquecento anni a questa parte: se si volesse porre una data simbolica, dal 313, dall'editto di Costantino » (p. 14).

È in fondo lo stesso carattere della sintesi, che il Ramat coraggiosamente ha tentato sulle sabbie infide di una materia tutt'altro che preparata a sistemazioni sicure, ad implicare queste riserve, moltiplicabili ovviamente a proposito di una quantità di particolari — ma in sostanza prive di importanza ai fini della validità dell'assunto. Ancora meno pertinenti sarebbero le divergenze sulle valutazioni singole o su quella civiltà letteraria presa nel suo insieme, e identificata con l'Italia risorgimentale ed unitaria: valutazione entusiasticamente positiva nella quale soltanto ci domandiamo se si debba oppur no scorgere una non ben consapevole intenzione di riportarla alla scoperta, ottocentesca essa pure e posthegeliana, del-

l'emancipazione umana intesa come rifiuto dell'intiera eredità culturale razionalistica e platonico-cristiana. Importa che un ritratto unitario del « romanticismo » in quell'accezione venga in fin dei conti fuori da questo discorso, che prende le mosse dall'io alfieriano e leopardiano eroicamente definito di contro al Fato ed al tutto, alla ricerca di una patria ideale entro una nebulosa mitologia italica o nella dolcezza dei ricordi e delle favole antiche, o addirittura dall'intuizione del poeta barbaro in G. B. Vico (« Ma non nel passato esso era: sarebbe nato cinque anni dopo la sua morte, e si sarebbe chiamato Vittorio Alfieri », p. 27). E, soprattutto, dal monumento celebrativo che Ugo Foscolo innalzò a fedi, a certezze nei valori supremi della vita ugualmente lontane dalle illuministiche e dalle cristiane.

Più rapido e succinto il discorso corre verso la conclusione col panorama letterario dell'Italia unita, nel sentimento religioso dell'armonia, nella nostalgia dei miti di Giosuè Carducci — « difensore d'una tradizione, sistematore d'un gusto e d'una civiltà letteraria » (p. 80) — nella « liberazione come conoscenza » cercata dal verismo, nella malinconica difesa del sogno, nell'indefinibile affrontato e riscoperto dal decadentismo. Nell'angoscia e nella severità, infine, nel raggelarsi altero e doloroso dei novecentisti; è escluso in massima parte soltanto l'estetismo amorale ed irreligioso di D'Annunzio. Visione valida, ripetiamo, e quanto mai suggestiva nella sua unità: anche se la civiltà letteraria, e non letteraria soltanto, costituitasi sulle basi così ben definite dal Ramat assai poco ci sembri racchiudere, nel suo faticoso costituirsi e nel suo rapido esaurimento senza successori, quei valori positivi che una simile visione parrebbe attribuirle con un impegno non soltanto critico, ma in alto senso pedagogico, morale, quasi desanctisiano. E. Bottasso.

---

GIOACHINO BELLI. — *Li morti de Roma*. Presentazione e note di Ernesto Vergara Caffarelli. — Milano-sera ed., 1949, pp. 356, in-16°, con disegni di Scipione. (« Biblioteca di cultura », Serie classici, v. I).

Poter finalmente conoscere i centoventun sonetti di Gioachino Belli del fondo Spezi alla Nazionale di Roma (1), è certamente una

(1) Questo vasto frammento del poema belliano che ora con tanto amorevoli cure appare, s'era in verità potuto pubblicare (dopo alcune parziali anticipazioni fatte a spizzico e non bene e con incagli continui), a Roma nel '44 ,a spese private, in 360 esemplari, edizione che dati i tempi e la sua esiguità, soddisfece solo alcuni

gran gioia per tutti i lettori, così come è profonda la soddisfazione dello studioso che ha curata questa edizione nell'averli potuti pubblicare dopo molti intralci noiosissimi, durati dei decenni, e che sembrerebbero a mala pena credibili, se non fossero pur troppo una delle esperienze del vivere moderno.

Poco possiamo sostare sopra l'ampia e documentatissima prefazione di ben sessanta pagine, che per la storia della tradizione del testo dei presenti sonetti, e per altre notizie e questioni filologiche sopra quelli ancor dispersi o perduti rimane, insieme con le appendici, indispensabile ad ogni futuro studioso dell'argomento; ma è necessario accennare almeno alle solerti cure con cui ogni poesia è curata, acclusevi le note preparate già dall'autore, integrate ove occorra con nuove dilucidazioni, e con le presentazioni che preparano il lettore meno edotto alla lettura. I sonetti sono datati, come usava il B., dal 1830 (6, X) al 1836 (5, IV), e tra essi ben novanta del 1833; sono cioè degli anni della migliore, della più alta produzione poetica di lui, poichè, separati per circostanze estranee del tutto al loro merito intrinseco, e non per motivi moralistici, in un modo che non ci è del tutto chiaro, dal corpo maggiore, si trovano qui uniti a rappresentare i motivi migliori dell'arte belliana, e paiono quasi una scelta esemplare tra tutta la produzione di lui, pochi essendo quelli volti ai temi più corrivi, di rappresentazione mimetica, o di battute scherzose, e via; e molti invece tra questi sono dei più densi e amari: come il XLII che dà il titolo al volume.

È ben finito ormai il tempo in cui si stimava la poesia dialettale belliana appunto soltanto « dialettale » (cioè ritenendola naturalmente inferiore a quella « in lingua »); ormai siamo sulla buona via nel riconoscere all'opera belliana la qualità di *poema*, come giustamente più d'una volta dice il Vergara Caffarelli; e nel ritenere che questo « monumento di quello che è oggi la plebe di Roma » secondo l'austera definizione del Belli, è in verità uno dei monumenti poetici maggiori del nostro romanticismo. La critica più recente se ne è bene accorta, ed anche, ciò ch'è buon indizio, se ne sono accorti i lettori delle ampie scelte pubblicate in quest'ultimi anni. Subito dopo i nostri tre maggiori del primo romanticismo, ecco apparire col Porta, nella coscienza dei più avvertiti, la impassibile e chiusa figura del Belli, così volto alla terra e duramente e imperterritamente fermo nel suo compito di presentare il crudo mondo, dove sì poche paiono le idealità e i beni e sì continue e forti e immobili sono le ingiustizie, i vizi, i dolori, i mali infistoliti e incurabili. A chi pensi alla fissità potente con cui egli osserva la vita, alla saldezza

---

dei più fortunati collezionisti ed amatori romani; sicchè la presente si può dire porti davvero all'onor del mondo, e a quella vasta cerchia di lettori, di che l'autore è degno, questa voce del poeta ancor ignota fin qui.

del suo polso, al suo segno così fermo e deciso (egli non trema dinnanzi a nessuna più spietata sincerità, per amor del vero, perchè resti e duri — come una profonda ruga su un volto, che è disegno di patimenti e di dolori — la parola ultima, nuda, non più volgare od oscena, ma disseccata come pietra), al critico che pensi a ciò, apparirà evidente come ad un altro nostro grande artista dell'ottocento il Belli possa mentalmente legarsi, nella parabola del gusto letterario: il Verga. L'uno e l'altro si affondano nello studio poetico della coscienza del popolo; entrambi nella loro opera appaiono così marmorei in volto e pur così coscienti e forti, e ricchi di passione, rappresentatori del vero. Entrambi poco stimati un tempo, ed oggi sempre più profondamente apprezzati, com'è giusto: e si veda se tale ideale parabola non possa servire a farci conoscere il romanticismo, dal 1830 al 1880 circa, in un modo più intimo di quel che esso apparve una volta, ossia, lasciando in ombra il troppo appariscente e deteriore suo lato sentimentale-sdolcinato, nel suo senso maggiore: di amore alla realtà, alla umile nuda verità, divenuta inderogabile spinta all'ispirazione, e desiderio di vita. Anche Flaubert in Francia « intese che il realismo, posto a base del romanticismo francese, andava disciplinato e sistemato in una perfetta conciliazione dell'*io* romantico coll'oggetto » (1): così tutto questo tempo del « realismo romantico » (nome che si comincia ad usare e che pare molto adatto) tra Belli e Verga pare si accentri — ed insieme anche la nostra intensa attività politico-pratica del risorgimento — in codesto desiderio e volontà di conversione del pensiero col fatto, a codesto gusto aspro del concreto.

Appunto per poter trattare questi grandi problemi che si vanno ormai delineando, ed approfondire la conoscenza del nostro romanticismo, è necessario che si abbia ormai una edizione moderna del Belli, completa e adatta alle nostre esigenze storiche. Perciò come siamo molto grati al curatore del presente testo, che ci rinnova il gusto di scoprire la potenza del Belli poeta, altrettanto invochiamo con energia dai più devoti a lui la ripubblicazione del testo intero della sua opera. Non è ormai un dovere solo verso il poeta assolvere questo compito; e cioè tale testo servirà non solo per poter intensificare gli studi su la sua opera, ma per conoscere davvero il nostro romanticismo nel momento capitale della sua espansione come realismo. L'edizione del Morandi, esauritissima, è ormai del tutto inadeguata, e la insensata bigotteria di lui, con il confino al sesto tomo dei sonetti non per educande, ci offende; i comuni lettori leggono il Belli e lo

---

(1) Tolgo la citazione dal saggio « Flaubert o il realismo romantico » di M. Bon. FANTINI, nel suo volume *Ottocento francese* (Torino, De Silva 1950) a pag. 192. Il De Lollis scriveva ciò ne' suoi *Scrittori francesi dell'Ottocento*, Torino, Einaudi 1938, a p. 48.

amano, tutto. Che s'aspetta? Nel 1930 la casa editrice Mondadori, come avverte il Vergara Caffarelli, « dichiarò di assumere in proprio l'onere della pubblicazione » (p. 16); Giorgio Vigolo, deve curare — se non erriamo — l'edizione della collezione dei Classici Mondadori, diretta dal Flora (1). Ora non crediamo, che non si possa mandare innanzi quest'opera di tanto interesse; e ci uniamo al desiderio del curatore di questo libro e di tanto pubblico nel dichiarare: « tutti da tanti anni attendiamo con impazienza ». Vada questa sollecitazione incitatrice a chi s'è assunto l'impegno; assolverlo il più presto possibile è un debito d'onore verso le lettere italiane.

G. De Blasi.

---

# ANNUNZI

Giorgio Emanuele Ferrari. — *L'ufficio della bibliografia di fronte ai requisiti degli studi moderni* (Accademia nazionale dei Lincei, Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche, serie VIII, vol. VI, pp. 275-298). — Roma, 1951. [Il F. parte da una succinta ma rigorosa indagine sullo svolgimento storico delle discipline bibliografiche per rintracciarne la legge determinante di sviluppo, nel senso indicato dai requisiti ideologici degli studi odierni. E la scopre in una « progressione dell'estrinseco all'intrinseco, dal generico all'analitico, dal catalogico al repertoriale », quella stessa cioè seguita dalle singole scienze partendo dalle conoscenze estensive ma inapprofondite per giungere alle notizie integrali, ma ristrette entro un confine particolarissimo. Così la bibliografia ragionata dal semplice riguardo ai titoli materiali dei libri passa « all'interiorità dei concetti che ne fanno la ricercata sostanza », rivolge cioè la propria attenzione agli oggetti del pensiero ed allo « scritto » in quanto suo prodotto che non all'« unità bibliografica » nella sua cruda materialità di prodotto della stampa, di cui si accentua invece il carattere meramente strumentale.

Non c'è dubbio che le osservazioni del F. non colgano nel segno, registrando, sia pure in termini felpati e quasi timorosamente compunti, l'assassinio del Libro quale lo concepiva l'erudito, il bibliografo della vecchia scuola, ch'era insieme e soprattutto bibliofilo: quella specie di unione di materia e spirito già realizzata con culto forse in-

---

(1) È ben nota, e crediamo fuori commercio, la sua acuta ed ampia scelta (la prima, e accompagnata da sottili giudizi critici) del Belli, in due volumi, dall'editore Formiggini, e poi Bietti, per i « Classici del ridere ».

genuo, per secoli, dagli artigiani del libro manoscritto come di quello stampato, la vediamo totalmente dissolta dalla moderna industria editoriale e in collaborazione con essa dalla Documentazione succeduta alla Bibliografia. Più perplessi lascia il disegno di una bibliografia ideologica qui abbozzato, sull'osservata prevalenza nelle bibliografie esistenti dei soggetti reali o storici sugli ideologici, e, anzi, sulla « storicizzazione » o « realisticizzazione » di questi ultimi. Come il F. riconosce, tutti i diversi tentativi non hanno condotto che a catalogazioni per materia più o meno camuffate; si imporrebbe invece una specie di grande indice analitico dello scibile, « repertorio organico e sintetico delle idee, e soltanto delle idee, determinatamente incarnate negli scritti », da compilarsi magari in collaborazione o almeno in collegamento fra biblioteche e Università. Ma basterà forse, per dissipare i dubbi e insieme per impedire all'ambizioso disegno di perdersi in elucubrazioni astruse e quindi sterili, che si dia inizio, anche solo in un campo limitatissimo e con fini ben circoscritti, a qualche lavoro del genere. E. Bott.].

Ernest H. Wilkins. — *Maria ... Prete* (Estr. da *Italica*, XXVIII, n. 2, giugno 1951). [Con questo malizioso titolo l'operoso professore dell'Università di Harward Ernesto H. Wilkins pubblica una brevissima ma interessante *Nota* sul gigantesco acrostico della *Amorosa Visione*, sviluppantesi, com'è ben noto, in tre sonetti caudati e rinterzati. Chi nel primo di essi scelga accortamente certe iniziali, e precisamente quelle dei versi 1, 3, 5, 7 e 9 (cioè secondo il criterio dell'alternanza), vedrà formarglisi la dolce parola *Maria*, la destinataria del poema. Chi invece anche più sottilmente indaghi il terzo sonetto otterrà, procedendo dal basso in alto e con la stessa norma dei versi alternati, la parola *Prete*: la regale Fiammetta, insomma, e il chierico amante.

Per strana che la cosa possa apparire, ha senza dubbio per sè alcuna giustificazione. Negli anni intorno al 1440 il Boccaccio si era dato a quegli studi di diritto canonico che in anni più tardi lo condussero all'esercizio degli uffici ecclesiastici, come di recente ci additò il Billanovich (*Restauri boccacceschi* p. 165). E prete, o press'a poco così, dovevano chiamarlo, tra il serio e il faceto, gli amici partenopei, se l'un d'essi scrivendo a Franceschino dei Bardi trascorreva a indicarlo « loco sta abbate Iannetto de Parise » (cfr. Fausto Nicolini, *La lettera di G. Boccaccio a Franceschino De' Bardi*, pag. 102). Abbate, prete: se non è zuppa è pan bagnato, purchè di tal pane allora egli si nutrisse.

A queste *trouvailles* accade però di opporre qualche obbiezione. E prima di tutto che non s'intende perchè si usi nel primo sonetto il velame dell'acrostico ad indicare Maria, quando il nome è fatto *apertis verbis*: « La raccomando Madonna Maria ».

Altra obbiezione è l'estrema arbitrarietà dei criteri di scelta con i quali si viene ad ottenere la parola cercata: e ciò sia detto specialmente per il terzo sonetto. Si ha l'impressione che la smania di rintracciare la chiave dei chiusi enigmi prenda un po' la mano ai critici anche più oculati. Non dimentico il dubbio tendenzioso del Branca (*Amorosa Visione*, p. 378) che avanza l'ipotesi: « forse non è casuale che l'inizio dei tre acrostici formi MIO ». Sarà: ma ci si chiede: *mio* di chi? *mio* che cosa? EN. C.].

RETO ROEDEL. — *Individuo e comunità nella Divina Commedia* (Estratto dalla miscellanea *Aus Individuum und Gemeinschaft*, Festschrift zur Fünfzigjahrfeier der Handels-Hochschule St. Gallen). — St. Gallen 1949, in-8°. [L'ampio saggio (da pag. 516 a 560 del volume collettaneo) dà motivo all'autore di percorrere in lungo ed in largo la *Divina Commedia* con vasta e sicura padronanza del poema e dimostrando acutezza nella scelta e nell'uso della critica in ispecie più recente al riguardo. « Anche se Dante sogna un armonioso vivere comune, l'individualità e l'individualismo sono in lui grandi, anzi prepotenti. In fondo tali doti non vanno in lui disgiunte dalla sua elevatezza poetica » (p. 548) dice il R., e ci pare questa la conclusione del suo lavoro. Il quale avvia l'indagine ad una ricerca — di interessi verso l'*io sociale* e la *morale pubblica* nell'opera dantesca — che non ha molti seguaci in Italia, troppo polarizzati come siamo verso ricerche d'altra natura; e se un'osservazione si può fare, è che tali studi si dovrebbero condurre più sopra le opere minori di carattere teorico, *Convivio* e *Monarchia*, che non sul poema: abbassare questo a documento è togliergli la sua natura. Ciò sente anche l'A., e perciò avverte all'inizio del suo lavoro come « la questione Individuo e Comunità risultò sempre piuttosto di sott'ordine, anzi... da tenere quasi ognora del tutto distinta dai veri e propri conseguimenti poetici ». Sempre, diremmo noi.

Ma esaminando « individualità e comunità nelle loro affermazioni casuali » e quindi « l'individuo e la comunità nei loro aspetti negativi », e « la comunità ideale: retta da Chiesa e Impero », e la « fierezza individualistica del poeta », e « sensi di umiltà nel fiero individualismo dantesco », e additando infine la « austera fiducia nel bene » del poeta, il R. viene in realtà a porre in rilievo alcuni dei più salienti caratteri dell'arte dantesca e dell'energia del suo tono morale e poetico: di qui le varie e ben presentate citazioni della *Commedia*, commentate con aderente vivezza. Il tema gli diviene motivo a ricercare la poesia e le sue « ragioni »; mentre uno studio sopra gli scritti politico-morali certo sarebbe più fruttuoso rispetto all'argomento scelto. G. DE BL.].

ALDO VALLONE. — *Per un « centro internazionale di documentazione umanistica »*. — Roma, 1951. [In questa comunicazione alla XVIII

conferenza internazionale di documentazione indetta dalla FID il V. fa presente la relativa scarsità, e soprattutto la disorganicità, dei repertori bibliografici a sussidio degli studi letterari. Suggerisce di coprire tale « zona morta » accentrando le iniziative, di « ovviare alle notizie e ai riferimenti che, per difetto di documentazione se non proprio di serietà, vengono spesso trasmessi da opera a opera, ingenerando errori e falsità », e costituire presso il Consiglio naz. delle ricerche un « Centro di documentazione umanistica » accanto a quello di documentazione scientifico-tecnica con una vera e propria biblioteca che accentri esemplari d'obbligo, pubblicazioni straniere inviate in omaggio ad altre biblioteche italiane, ecc. Proposte lodevolissime, le quali non tengono però conto del fatto che « centri » del genere *dovrebbero* essere tutte le nostre grandi biblioteche, in particolare quelle nazionali, e quindi si tratterebbe semmai di coordinarne e di meglio svilupparne l'attività, ripartendo fra di esse le svariatissime branche di un compito tanto complesso, e, tanto per cominciare, la stessa compilazione dell'« Indice di periodici storico-letterari-filosofici » qui propugnata, cui non pare possa per il momento darsi altra forma se non quella di schedario, sia pure da riprodurre in più copie con mezzi meccanici. Del tutto sconsigliabile appare infatti sotto ogni aspetto la creazione di una nuova elefantiaca biblioteca italiana d'alta cultura umanistica, dal momento che la nostra cultura soffre precisamente di un eccesso numerico di simili istituti, eccesso al quale si accompagna inevitabilmente un'altrettanto anormale carenza di mezzi. E. Bott.].

*L'educazione umanistica in Italia*, testi scelti e illustrati a cura di Eugenio Garin. — Bari, Laterza 1949 (Piccola Bibl. Filosofica), pp. 188. [Quest'operetta divulgativa del nostro forse più eminente specialista per ciò che riguarda il pensiero del '400, è curata con l'attenzione e l'esperta solerzia che gli sono consuete, e gioverà a quanti desiderano avvicinarsi, più che non si soglia, a intendere il carattere dell'umanesimo, attraverso le più significative pagine dei suoi pedagogisti. È riportato, tradotto, l'intero *De ingenuis moribus* di Pier Paolo Vergerio; precedono a questo trattato pagine di Coluccio Salutati e di Leonardo Bruni, che con quello « costituiscono la corale espressione del primo e più schietto umanesimo fiorentino »; segue una terza parte con acute e alte pagine di Matteo Palmieri (dalla *Vita civile*) e di L. B. Alberti (dalla *Famiglia*), e vi si uniscono volgarizzazioni di testi del Galateo e notizie su Vittorino da Feltre e del Guarino. Precede una chiara e utile Introduzione, che fa il punto sul tema con precisi elementi, e con richiami che rivelano la piena e signorile padronanza dell'argomento. « Le pagine dei nuovi maestri — è opportuno citare — come suonano condanna d'ogni sterile ascesi, così vedono negli *studia humanitatis* il mezzo migliore per preparare

il buon cittadino ». Poi nel '500 verrà la corte a dare onore all'uomo, ma anche a porlo in suggezione al principe; allora v'è più grazia raffinata, ma già si forma anche il letterato cortigiano, e al Castiglione s'affaccia il dilemma malinconico se obbedire alla coscienza o al principe, se questi imponga cose non giuste; e poi si giunge al letterato senz'altro, al pedante e conformista, e al controriformista. Il De Sanctis ebbe in mente soltanto quest'ultimi nella sua diatriba contro l'umanista; ah, se avesse conosciuto i probi cittadini della ancor soda repubblica fiorentina del primo quattrocento! Come per la storia dell'arte, così sentiamo anche per le lettere ingrandire questo tempo, rispetto al « secolo d'oro » del Caro e del Della Casa, una volta tanto celebrati. G. De Bl.].

Veronica Franco. — *Lettere*. Dall'unica edizione del MDLXXX, con proemio e nota iconografica, a cura di B. Croce. — Napoli, R. Ricciardi, 1949, in-8°, pp. xxxii-96 (ediz. di 530 esemplari). [Nel saggio proemiale il C. si volge con senso d'umana comprensione verso questa donna, mostrando com'essa nella sua qualità di cortigiana onesta non facesse che rivelare uno dei caratteri del rinascimento, il scemato « senso del peccato in quanto rimorso ed espiazione trascendente », onde allora si veniva alla « aperta e serena accettazione di quel che la sorte aveva voluto o che si era prescelto ». Ma di più la Franco ha in sè anche viva coscienza e desiderio di doversi elevare ad una vita di probità, e il culto di una bellezza intellettuale ben superiori al suo stato: e perciò coltiva la letteratura con intimo appagamento. A trentaquattro anni ella pubblica questo suo volume di *Lettere* familiari a diversi: scritti « giovenili », senza indirizzo, nè date; e solo dagli argomenti si può inferire, per alcune, a chi erano all'incirca indirizzate. Sono dalla Signora V. Franca (com'essa si sottoscriveva) dedicate all'Ill.$^{mo}$ e Rev.$^{mo}$ Monsignor Luigi d'Este, cardinale: tanto il loro significato letterario (perseguito con attento studio stilistico, con tornita forma e cura di ornato eloquio) le rendeva degne, e immunizzava l'autrice da ogni taccia di offesa in quest'atto di omaggio. Per i suoi « svariati interessi intellettuali » la Fr. appare giustamente al C. molto rappresentativa del suo tempo; e le esatte notizie ch'egli raccoglie in un delicato profilo, sono poi corroborate da una precisa appendice iconografica che riferisce sul fortunato ritrovamento dell'unico autentico ritratto che della donna si conosca (e che in questo libro si pubblica), sicchè si rifiutano gli altri attribuitile falsamente. Molte tra queste cinquanta lettere appaiono come non occasionate da casi reali, ma composte quali bene elaborati modelli di stile epistolare per varie occorrenze, con inizi sempre ampi e sostenuti, e sviluppi conformi al tema; ma anche con ciò danno immagine della vita famigliare, e degli usi di cortesia della nobiltà e della borghesia cittadina per cui erano stese. Ma alcune lettere spiccano fuori dalle altre,

perchè non fittizie, come ad es. la XXI al Tintoretto, ringraziandolo per un ritratto e accennando al paragone tra antichi e moderni; e la seguente, che ha parole risentite e forti ad una madre che intendeva porre la figliuola nella condizione di cortigiana: hanno maggior valore, e ci aprono l'animo di questa donna colta e davvero non comune.

G. De Bl.].

Vittorio Cian. — *Scritti di erudizione e di storia letteraria.* — Casa Editrice Maia, Siena, 1951. In-16°, pp. 174. [Sotto il titolo sopraindicato la Casa Maia di Siena pubblica nei « Quaderni di Ausonia », diretti da Luigi Fiorentino, un elegante libro di Vittorio Cian. Tiene dietro a brevissima distanza di tempo all'ampia monografia uscita anch'essa nel presente anno nella raccolta di « Studi e testi » della Biblioteca vaticana: *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento, Baldassar Castiglione*, ed è un'altra graditissima prova della mirabile e incessante attività del venerando Maestro. Nel nuovo volume sono raccolti diciassette scritti già pubblicati in varie riviste e giornali. In ognuno di essi si scorge « la bella variazione » della signorile cultura del Cian, sempre ricca di novità e di interesse, e in tutti trapela un'unità organica di pensiero e di spirito. Dante, il Goldoni, l'Alfieri, il Manzoni, il Fogazzaro, il Carducci, il Prati, il Graf, il Papini sono colti nella loro personalità vista di scorcio nella forma della recensione, dell'aneddoto, della notizia biografica, della commemorazione. La raccolta ha un duplice spiccato carattere, culturale e divulgativo, accessibile anche ai profani, lontana dalla plumbea erudizione. Il Cian vi si rivela scrittore facile e piano, che dice cose accertate ed esprime giudizi non superficiali, nel *lucidus ordo* che ormai è vano ricercare nel linguaggio astratto, costellato di termini tecnici o *geometrici*, per dirla col Leopardi, di troppi letterati. Mi piace ricordare che in un giorno lontano il De Lollis scrisse nella sua rivista « La cultura » un articolo intitolato *Idee sì, ma fatti*; il Cian condivise e condivide quel giudizio e quel metodo. Ma oggi si taccia di superficialità di pensiero e d'empirismo quella generazione di Maestri. Si dica pure filologica, erudita e perfino empirica quella critica; ma non si dimentichi che quei Maestri insegnarono la serietà negli studi, l'intelligente pazienza, che è la sola via sicura nella ricerca della verità e della bellezza.

E. Santini].

Walter Binni. — *Tre liriche del Leopardi.* — Lucca, Casa ed. Lucentia, 1950, pp. 59. (Coll. « Poeti e prosatori », Serie Letteratura italiana, Letture per saggi, N. 2). [È già stata data notizia, in questa rivista, dell'interpretazione proposta dal Binni, nel suo volume *La nuova poetica leopardiana* (Firenze, Sansoni, 1947), per l'ultimo periodo della « carriera » del Leopardi, periodo distaccato decisa-

mente dalla poetica « idillica », e invece ricondotto a una nuova poetica « eroica », caratterizzata psicologicamente da una volontà di risoluta e impetuosa affermazione del proprio mondo interno, e stilisticamente da modi espressivi « forti », soprattutto da una musica « aspra e potente ». A questa interpretazione che rappresenta, a nostro giudizio, uno dei più interessanti tentativi della recente critica leopardiana, si rifà naturalmente anche il presente volumetto, composto di uno studio su *La lirica leopardiana dal Pensiero dominante a A se stesso*, e di un commento dichiarativo e critico a piè di pagina del *Pensiero dominante*, di *Amore e morte*, e di *A se stesso*. Ma se il nuovo lavoro non si discosta dalla linea del precedente, esso ha pure un suo interesse e per le non poche conferme e aggiunte, e per la forma più snella e succosa che, attraverso la rielaborazione e il ripensamento, acquistano i giudizi antichi. La limitazione poi dell'indagine ai canti del ciclo di Aspasia, ai canti cioè in cui il canone proposto dal Binni sembra più vivo e adeguato, contribuisce a dare al nuovo studio una più salda coerenza. Un cenno almeno ci sembra meritare anche la collezione (diretta da C. Giarratano e U. Bernardini-Marzolla) a cui il libro appartiene, e in cui sono usciti o stanno per essere pubblicati, in assai decorosa veste tipografica, altri agili e sostanziosi studi critici. E. Bigi].

Oreste Borrello. — *Infanzia e rimembranza in Giacomo Leopardi*. — Roma, ed. Grisolia, 1950, pp. 166. [L'a. si propone di studiare nel quadro della vita psicologica e artistica del Leopardi i temi assai noti (e non trascurati dalla critica, come si afferma nella premessa) della fanciullezza, del ricordo e del passato. Dei quattro capitoli in cui si distingue il volume, il migliore ci sembra il primo (*La fanciullezza di G. L.*), nel quale non manca qualche accettabile osservazione psicologica (ad esempio sull'assenza di « cenerentolismo » nell'infanzia biografica del poeta): mentre i due capitoli centrali, che esaminano rispettivamente il pensiero del Leopardi nello *Zibaldone* e la sua estetica, ci sembrano non serrati in una chiara linea di ragionamento e assai discutibili in vari punti particolari. Inopportuno in ispecie ci pare l'impigliarsi in questioni viete e generiche come quella se l'estetica del L. sia formale o contenutistica, romantica o classica, e del tutto da respingere la conclusione che tale estetica sarebbe fondata sul « culto dell'interessante ». Nell'ultimo capitolo poi, in cui si indaga la presenza del tema del passato nei *Canti*, si afferma che la genuina poesia del L. sorge sempre in relazione a tale tema: il che può anche essere vero, purchè si intenda la definizione in senso assai lato e direi simbolico, nel senso cioè che la vita è contemplata sempre dal L. non nella sua immediata « presenza », ma nel suo immutabile e doloroso « passare » e svanire nel vuoto e inde-

finito nulla. Se però si intende per passato, come fa il Borrello, lo « stato di natura » o la « fanciullezza », si può arrivare, come si arriva in effetto, da un lato a distorcere la retta interpretazione di alcuni canti (per. es. del *Canto notturno* inteso come il « il disfacimento del mito del selvaggio » o dello stato di natura), e dall'altro ad escludere dalla grande poesia altri canti come il *Pensiero dominante*. Osserverei infine che non giovano al saggio nè la folta vegetazione di metafore e similitudini, nè l'abuso di grezzi termini filosofici, di cui l'a. si compiace e che invece appesantiscono l'esposizione e spesso stonano riferiti ad un poeta come il L.; nè infine le non rare trascuratezze ortografiche e a volte grammaticali, siano pure esse dovute al tipografo. E. Bigi].

Mario Puppo. — *Tommaseo*, « Scrittori italiani » (nella collezione *Gli uomini e la civiltà*). — Brescia, La Scuola editrice, 1950, pp. 123, in-12°. [La difficoltà di ridurre a « profilo » la lunga e movimentata vita del T. e la sua varia e vasta opera di letterato, anche dopo la bella monografia del Ciampini (vedi *Giorn.* **125**, 224), sono molte; ma il Puppo, non nuovo agli studi tommaseani (*ibid.*, 228), ha saputo egregiamente affrontarle e vincerle. In poche pagine di « biografia spirituale » ha concentrato i tratti salienti dell'inquieta esistenza del Dalmata, mettendoli per quanto possibile in relazione con la produzione letteraria: più in ristretto, naturalmente, è il procedimento che ha usato lo stesso T. nelle *Memorie poetiche*, e che il Puppo ha continuato a praticare anche per gli anni che vanno oltre il limite cronologico superiore di queste. A rendere legate e persuasive le note del cap. seguente (« La poetica del T. »), le quali si rivolgono a materia ampia e dispersa nella moltitudine degli scritti tommaseani; a comporle in un disegno rapido e chiaro, ha certo giovato il citato lavoro del Ciampini; ma i risultati della diretta conoscenza dei testi originali sono chiaramente percepibili nei tre capitoletti successivi, che esaminano il T. rispettivamente come « filologo e critico », come « poeta », e come « prosatore »; e sebbene non finisca di persuadere l'appellativo di « autunnale », col quale si vorrebbe definire il tono della poesia del T., bisogna dire che nel complesso dell'analisi i caratteri ed i valori della poesia e meglio ancora quelli della prosa sono con bella evidenza rilevati. Buona la nota bibliografica. Corretta più che in altri volumetti della stessa raccolta l'esecuzione tipografica; ma colpisce l'occhio a p. 33 un *romanesco* invece di « romantico ». L. Vigl.].

Francesco Flora. — *Saggi di poetica moderna* (Dal Tasso al surrealismo). — Messina-Firenze, ed. D'Anna, 1949 (« Biblioteca di cultura contemporanea », XXI, in-8°, pp. 300. [In questa raccolta gli scritti

maggiori trattano soprattutto degli ultimi decenni, ed in parte esulano dal nostro programma (come un ampio studio su *Resurrezione* di Tolstoj). Ma tutti vivono di quella ricca esperienza umana che viene all'autore dall'intensa partecipazione spirituale ai problemi massimi della nostra età, e sono fertili di spunti di umanità e di morale letteraria, e sono al contempo pieni di quella ricchezza e dominio della parola e di quell'attenta coscienza dell'arte ben noti nel critico napoletano. In alcuni ritratti v'è poi quel così garbato tono d'intelligenza e di discorsività nel cogliere un giudizio morale, o il senso dell'opera di un autore, il valore di una memoria, di un aneddoto, di una notazione, che la pagina ne risulta ancor più interessante. Indichiamo solo le cose riguardanti la nostra letteratura. *Poetica del madrigale cinquecentesco*, *Poetica del Leopardi* e *Visita al Leopardi* e vari acuti cenni all'umanesimo qua e là (e in così folto germinare di riferimenti pressochè in ogni pagina, utile sarebbe stato un indice dei nomi) sono i motivi che prolungano l'attenzione del Fl. al passato, agli esempi illustri della civiltà delle lettere, della civiltà umana senz'altro. Una disamina della coscienza letteraria del Casanova è in *Poetica dell'avventuriero*, e il suo torbido e disperso sentire ci avvicina al presente; gli altri scritti vertono sul mondo d'oggi, e sono nati per lo più in questo dopoguerra. Profuso di festività, e insieme di reverenza, come gli si addice, è il bel ritratto in cui si rammemora *Roberto Bracco*, sul cui nome nel ventennio passato si fece il silenzio, e su di cui sarebbe bene si esercitasse la critica per cogliere il carattere del suo intimismo artistico e la finezza della sua malinconia napoletana, dentro il quadro del tempo decadente; altri scritti vertono su *Grazia Deledda*, su *Renato Serra*, su *Arturo Onofri*. Soprattutto il Fl. si accosta agli « ismi » degli ultimi quarant'anni: futurismo, ermetismo, surrealismo; e a viventi, su cui non tocca a noi dire. Ma non possiamo tralasciare il sapido saggio: *Viaggio nel tempo crociano*, dall'informazione così germinante e profonda, e tanto pieno di amore (com'è delle memorie della propria vita): testimonianza di grande valore in avvenire a intendere la vita italiana del tempo nostro. Tutto il libro respira in un alto clima, opera com'è di un uomo di lettere che sa il valore del passato, e sente la tradizione illustre di esso, ma è pieno di attrazione al presente, magari colmo di umore polemico; di necessità il Fl. è rivolto, come attirato da un abisso, al versante non crociano di questa età, al lato torbido, tumultuoso, aberrante, surrealista. E spinto da questo assillo, poichè ci vive dentro, osserva il presente, com'è doveroso, per trarlo a una maggiore coscienza; e un po' contro sua voglia ne è preso (ve ne è prova diretta in quella parte dal titolo: *Il quaderno di Albante*): il segno segreto di una iniziazione o battesimo d'annunziano è in lui, e per quanto molto lontano, resta il ricordo in qualche floridezza di frase, in certe dichiarazioni di un amore alla parola troppo sottolineate. Ma sono ombre lievi; tracce

del peccato originale della nostra età. In piena luce domina in lui la coscienza, il pensiero che dobbiamo dire crociani della vita contro il « senso », e ci trova del tutto consenzienti. G. De Bl.].

Enzo Petrini. — *Pascoli*, « Scrittori italiani » (sezione della collezione *Gli uomini e la civiltà*). — Brescia, La Scuola editrice, 1950, pp. 154, in-12°. [È relativamente facile presentare in iscorcio questo o quell'aspetto della personalità del P., ma è difficile assai tracciare di lui un soddisfacente profilo generale. Se sono ormai superati o notevolmente attenuati gli aspri contrasti tra pascoliani ed antipascoliani, siamo però ancora fuori da un'atmosfera perfettamente serena, favorevole ad una piena valutazione critica così dell'opera come dei tempi di questo autore. Ciò che abbiamo detto spiega in parte l'insoddisfazione che lasciano lavori come questo, pur bene informato, del Petrini. La parte biografica dà un po' nell'agiografico; i motivi della poesia del P. sono fatti oggetto di una rassegna più rapsodica che critica; non mancano le osservazioni discrete così sul « poeta », sul « critico » e sul « letterato » come sull'uomo sociale e sul patriota. Qualche posizione critica, d'altronde appena accennata (come la tendenza ad una rivalutazione della prosa del P.), non manca di certo ardimento; per contro qualche elemento sfugge all'analisi (come nella lirica d'ispirazione patriottico-coloniale il sentimento tutto romagnolo della vendetta, « il lungo pensier tetro » dell'ode *A Ciapin*); qualche dato tradizionale è accettato ad occhi chiusi (per esempio che il P. avesse dei testi greci una conoscenza superiore a quella del D'Annunzio: invece il Pasquali (1) ha dimostrato il contrario). Nel complesso questo del Petrini non è lavoro molto organico; ma alle sue precipue finalità, che sono di informazione sommaria e di cordiale accostamento, corrisponde sufficientemente. Corrisponderebbe anche meglio se l'espressione e la stampa fossero state maggiormente sorvegliate (a p. 107-08 un periodo riesce, quali che ne siano le ragioni, incomprensibile; a p. 98 c'è un po' di guazzabuglio tipografico; ecc.), e soprattutto se il compilatore, tra l'approfondimento di proprie impressioni (che vorrebbero sboccare nell'idea di un P. « poeta fanciullo ») e la rassegna critica dei giudizi altrui, si fosse deciso a scegliere la seconda, invece di seguire or l'una or l'altra esigenza. Utile (sempre ai fini che dicevo dianzi) il sommario della « vita » e delle « opere » e la « nota bibliografica ».

L. Vigl.].

De Roberto, a cura di L. Russo, Milano, Garzanti edit., 1950 (« Romanzi e racconti italiani »), in-8°, pp. xx-802. [Prosegue la lo-

(1) G. Pasquali, *Classicismo e classicità in G. D'Annunzio*, in *Nuova Antologia*, 16 aprile 1939.

devole impresa editoriale della casa Garzanti di ristampare i nostri narratori dell'800 nella collezione diretta da Piero Pancrazi. Vengono così rese più accessibili opere di sicuro pregio o di indubbio interesse, che hanno da tempo la loro nominanza tra i critici, ed un luogo nella storia letteraria, ma che praticamente sono ben poco note al pubblico perchè rese inaccessibili ormai per la lontananza della loro pubblicazione e per la difficoltà di provvedersi i testi sul mercato librario.

È ora la volta di Federico De Roberto. Il Russo, con la sua ampia e aderentissima conoscenza del tema (poichè fu un pioniere nel condurre su di un piano di storia critica codesti narratori, di cui al principio del secolo quasi solo l'Albertazzi ed il Croce s'erano occupati), presenta con una agile prefazione (vedila riassunta a p. 116 di questo fascicolo) il profilo narrativo del terzo dei siciliani — tale consideriamo anche il De R. — dell'ultimo '800. Verga e Capuana sono, l'uno più grande, e l'altro più cordiale nella loro opera; qualcosa di volontario e di secco è invece in De R.; ma ad ogni modo il suo maggior lavoro, *I vicerè* (1894) che qui riappare, accompagnato con un breve romanzo *La messa di nozze*, con l'energico atto *Il rosario* e con la novella *La paura*, l'ultima cosa pubblicata dell'autore, è opera di vasto respiro, dall'impegno poderoso, e di sicura importanza, non foss'altro, come documento letterario inteso a rappresentare il costume di una particolare società ed ambiente siciliani, seguendo il canone del verismo e dei documenti umani. Ma c'è di più: la freddezza ed il distacco nella narrazione non celano, programmatici come sono (e ricercati appunto per conseguire l'elegante impassibilità di narratore che era nell'intenzione anche del Verga), la fissità dell'attenzione critica con cui scruta i suoi Uzeda l'autore; con cui è sentito, con serietà clinica, quasi fosse un male per cui nessuna cura mai era ancor stata trovata, l'orgoglio incarnato della nobiltà. Ad es.: « Gloriavasi questo 'barone' Palmi, di certi privilegi di centocinquant'anni addietro; ma che erano centocinquant'anni paragonati ai secoli di nobiltà degli Uzeda? » (p. 99). L'amplissima narrazione, costruita con poderoso piglio, può forse suscitare oggi maggior interesse che non quando fu stesa, sia per il maggior colore storico ch'essa col tempo è venuta prendendo, sia per l'acuito e diffuso avvertimento di certi temi sociali oggi molto più profondamente sentiti che non nel 1894: nella luce nuda, senza rispetto, con che il De R. illumina e mostra al vivo taluni ceti, noi possiamo vedere il senso di un giudizio morale, di una freddezza che non è certo assentimento. L'essere sorto vicino al Verga dà forse un po' ombra a quest'autore che siamo naturalmente tratti a vedere (e magari a misurare, anche se è errato) accanto all'altro ben più grande. Manca certo l'empito epico del dolore, il senso fatale e imperscrutabile della vita, di quello; ma c'è intelligenza, ed esperienza di vita. (Desideriamo qui avvertire il lettore di una notizia bibliografica: l'ultimo saggio sul De R. di Gaetano Mariani, *F. De R.*

*narratore*, Roma, « Il Sagittario », 1950 — che non è pervenuto al *Giornale* — è definito dal Russo, nella appendice bibliografica, « buon saggio critico »). G. De Bl.].

Licia Roncarati. — *L'arte di G. Deledda*. — Messina, D'Anna, 1949. In-8°, pp. 130. [Sulla Deledda manca ancora uno studio conclusivo, nè può servire questo, che per modesta confessione dell'autrice vuole « approfondirne lo studio, con l'intento non già di concludere — il che è compito superiore alle possibilità di chi scrive — ma d'indagarne ancora l'intimo valore... ». Di fatto la R. non arriva mai alla vera valutazione estetica e si tien paga, senza alcuna citazione erudita, di una indagine strettamente « crociana », studiando idealisticamente il « mondo intimo » della scrittrice e limitando al minimo i rapporti con l'ambiente e le tradizioni culturali e letterarie. Così è che i rapporti (ideali e non) della Deledda col naturalismo e il decadentismo non interessano molto la Roncarati.

La sostanza dell'arte deleddiana sarebbe il problema del bene e del male, la fatalità della caduta, che si riscatta necessariamente col rimorso e la penitenza; ma la R. non arriva a domandarsi: perchè la Deledda è portata a dare tanta importanza a questi problemi? ad « esprimerli »? Per un « crociano » meno intelligente questa domanda sarebbe senza senso, ma pure senza di essa quei problemi morali rimangono mero fatto, contenuto estraneo al valore d'arte, e non si giunge nemmeno a comprendere la « genesi » vera dell'opera d'arte, che è il compito imprescindibile della critica. La R. cita (pp. 33-34) una lettera che non ha capito: la Deledda scriveva al De Laigue: « Per me (superiore a tutti i pregiudizi) non esiste il peccato, esiste il peccatore, degno di pietà perchè nato col suo destino sulle spalle ». Il mondo della Deledda è quello d'un ambiente dove la contraddizione fra l'arretratezza di sviluppo e la vaga coscienza dell'isolamento si esprime in un'« insofferenza rassegnata » della legge morale, in un attaccamento tradizionale a ciò che in fondo quasi si sente come ormai inadeguato. Per la Deledda (e lei e la R. sono donne, isolane per giunta, e il problema morale è visto dalla prima e accettato dalla seconda dal punto di vista femminile), la donna essere fondamentalmente anarchico e amorale, ha però una sorda tendenza ad assimilare tenacemente la legge sociale come assoluta e fatale, legge di cui si sente vittima orgogliosa, bramosa di sacrificio e insieme di infrazione per realizzare dei valori umani severi e intimi. Una simile situazione però non può reggersi a lungo senza poggiare su qualcosa di « assoluto »; di qui la vaga religiosità che aleggia in fondo all'anima della scrittrice e (forse meno vaga) della sua interprete. Questo moralismo non è dunque che la sublimazione di una situazione sociale « generale » particolarmente accentuata e concretata in quell'ambiente regionale. Di qui anche le deviazioni complicate

e contraddittorie del banditismo, con quella psicologia dell'« onore » e della giustizia « vera » che infrange la giustizia concreta: situazione tipica di zone tagliate parzialmente fuori dal corso vivo della civiltà, dove i problemi storici e universali vengono risolti con soluzioni « interne » (*). A. Scagl.].

Mario Costanzo. — *Corazzini, Michelstaedter, Campana.* Note critiche. — Arti Grafiche S. Barbara di U. Pinnarò, Roma, s. d., pp. 50. [Sono lunghe note che si propongono di dare, aiutandosi con l'esame della letteratura critica relativa, un contributo alla definizione dei caratteri essenziali dei tre poeti, ora guardando alla sostanza della loro esperienza di vita e ad un atteggiamento romantico (forse motivo alla scelta dei tre), ora rilevando attentamente i modi espressivi. Nella prima nota, « Romanticismo di Corazzini », l'a. mostra come dall'« inquieta dialettica tra il *fare* e il *non fare* » nascano i due elementi dell'ispirazione del poeta, « la sua umanità dolente e rassegnata » e « un mortificato, ma non pungente senso di ironia », espressi in quel tono di « colloquio sommesso ». Nella nota « Poesia di Michelstaedter », le qualità più genuine dell'ispirazione dello scrittore goriziano sono indicate come « l'afflato poetico, e spesso l'entusiasmo commosso e la foga del moralista... e la concretezza e il sottile realismo psicologico di certe immagini e di certe notazioni ». Del Campana sono studiate le « fonti » (ed è la nota migliore), il problema del rapporto tra la « follia » e la poesia (di un poeta « voyant » e non « visivo »), e il « nomadismo ». Un equilibrato contributo, se pur di non grande peso. A. Capitini].

---

(*) Vedi ora in *Il Ponte*, sett.-ott. 1951 (numero unico dedicato alla Sardegna), ch'è tutto da aver presente per le condizioni storiche e sociali dell'isola, il bel saggio di Luigi Bianco, *Attualità di Gr. Deledda* (pp. 1287-1299), che non solo dà notizie di molto interesse sulla fortuna della scrittrice, ma studia con lucido esame i valori morali psicologici sociali figurativi cui dà rilievo la poesia della narratrice, tenendo conto del « romanticismo » particolare della fin di secolo, da cui essa trae la sua prima linfa. (*N. d. D.*).

# COMUNICAZIONI ED APPUNTI

Il « Dante di Monte Cerignone ». — Monte Cerignone è oggi capoluogo di un Comune della Provincia di Pesaro-Urbino, quasi al centro del così detto *Montefeltro*. Che quivi fosse un antico testo di Dante, ne dà notizia il Guerrieri (1). Nel 1508 tale Dante era in mano del notaio Dionisio Oddi, « Fattore » (2) del Duca di Urbino. Risaputo ciò dal noto dantista Marchese Carlo Troya, costui suppose che il codice potesse essere nientemeno quello che l'Alighieri stesso aveva fatto avere al famoso Uguccione della Faggiola, a mezzo di Frate Ilario del Corvo. E questo perchè il castello, da cui traggono il nome i Faggiolani, era situato su di un monte, detto ancora oggi della Faggiola, ai piedi del quale è costruito Monte Cerignone. Dal diruto castello della Faggiola, il Dante, secondo il Troya, avrebbe migrato al sotto stante Monte Cerignone (3).

Confesso che le supposizioni del dantista mi hanno sempre lasciato alquanto perplesso, perchè dicevo: se ciò fosse vero, possibile che in cinque secoli (4) nessuno si sia mai accorto della preziosità di tale volume? Lasciamo stare le persone colte del paese (chè pure ci furono), ma nessuno dei letterati della vicina corte di Urbino? Nessuno dei Cardinali, che sono stati a Monte Cerignone? Però mi era rimasta questa vaga idea: se il libro esiste ancora, deve essere a Roma. Forse in Vaticano.

Stando così le cose, io durante le vacanze del 1947 fui officiato dal Municipio di Monte Cerignone a riordinare le antiche carte del Comune.

Mentre attendevo a tale lavoro, ricevetti visita del prof. Onofrio Fattori, della Repubblica di S. Marino. Il Fattori, fra l'altro, mi esortò a fare ricerca di questo Dante, sparito nel 600. E me ne mise in evidenza il pregio, non nel senso voluto dal Troya, ma perchè il volume doveva contenere una glossa manoscritta di fra Giovanni Enrico de

---

(1) Guerrieri Pier Luigi, *Genealogia di Casa Carpegna*, Rimini, Simbeni, 1667, p. 18.

(2) Con tal nome, si designava un Magistrato, detto per l'innanzi *Podestà del Montefeltro*, od anche: *Commissario Feretrano*. Era un Giudice di appello per tutto il Montefeltro, e dal 1353 al 1498 risiedette a Monte Cerignone. In questo tempo Monte Cerignone fu la minuscola capitale del Montefeltro.

(3) Di questo Dante parla a lungo il Troya nel suo *Veltro dei Ghibellini*.

(4) Il Troya scriveva nel 1825.

Tonsis, Vescovo di Fano, detto altrimenti fra Giovanni da S. Marino (1).

La glossa conteneva la genealogia dei Montefeltro, poi Duchi di Urbino.

Rientrato in Roma, feci parola dell'affare al mio amico dottor Augusto Campana, Scrittore alla Vaticana. Il Campana mi confidò che egli stesso da anni faceva ricerca di questo Dante, ma non riusciva a trovarlo.

Dal colloquio però emerse un particolare che ignoravo. Seppi cioè che questo Dante non era pergamenaceo, ma cartaceo. Smisi senz'altro l'idea di farne ricerca all'Archivio Vaticano, ed un bel giorno mi diressi alla Biblioteca Alessandrina, od Universitaria. Chiesi quivi se per caso avessero qualche testo antico di Dante. Mi rispose la signorina Fontana. « C'è un incunabulo. Ora glielo vado a prendere ».

Aprii la Cantica dell'Inferno al Canto XVII e... mi trovai di fronte alla desiderata glossa latina, manoscritta. Mi restava tuttavia da fare un'altra ricerca. La glossa dell'incunabulo alessandrino, era l'originale, oppure una copia? A questo fine scrissi a Fano al Conte Pier Carlo Borgogelli Ottaviani, chiedendogli se negli Archivi di Fano si conservasse eventualmente qualche autografo del Vescovo de Tonsis. La risposta fu affermativa. C'era una lettera certamente di suo pugno nell'Archivio Capitolare (2).

Allora io feci fotografare la glossa del Dante alessandrino, e con la fotografia, il 1° agosto 1949, mi recai a Fano. Quivi, alla presenza di Mons. Vescovo Vincenzo del Signore, del Conte Borgogelli, del Canonico Matteucci, Archivista del Capitolo, e del professore di Italiano in Seminario, facemmo il confronto calligrafico tra la fotografia della glossa e la lettera del de Tonsis, ed a tutti balzò agli occhi, all'evidenza, l'identità delle due calligrafie (3).

Il Dante di Monte Cerignone era dunque rintracciato (4).

P. Natale Fabrini S. J.

---

(1) Questo fra Giovanni era un religioso Conventuale. Fu detto da S. Marino, non perchè nativo di S. Marino, ma perchè a S. Marino era nato alla religione, cioè vi si era fatto frate. Giovanni Enrico de Tonsis di Renzo, è nato a Fano. Il padre era oriundo di Monte Copiolo, paese vicinissimo a Monte Cerignone ed a S. Marino (Repubblica). Come dantista il Vescovo de Tonsis era conosciuto per un commento di Dante, andato perduto in un naufragio che subì Melchiorre Delfico, lo storiografo della Repubblica di S. Marino.

(2) È una lettera di addio che il Vescovo de Tonsis scriveva da Roma ai suoi Canonici. Nei primi anni che era Vescovo a Fano, egli incontrò tali difficoltà nel governo della Diocesi, che decise rinunziarvi. Mentre era a Roma per caldeggiare la sua rinunzia, nella persuasione che questa avesse luogo, scrisse ai Canonici questa lettera. Ma il Papa non gli mandò buone le ragioni addotte, ed egli dovè tornare a Fano, dove morì Vescovo, nel 1482 (Ughelli, *Italia Sacra*).

Altra lettera, a firma Giovanni de Tonsis, si conserva nell'archivio di Stato della Repubblica di S. Marino. Ma non è autografa. Il contenuto rende ragione come ciò

possa essere. In questa lettera il Vescovo di Fano annunzia la propria visita pastorale alla chiesa di Serraungarina. Ora tali comunicazioni ufficiali le suole fare il Segretario, a nome del Vescovo.

(3) Per ragioni tecniche non è possibile riprodurre sul *Giornale* il facsimile della glossa. Se qualche studioso avesse bisogno di averla sott'occhio e non avesse modo di consultare l'originale nella Biblioteca Alessandrina (incunabulo n. 496), può richiederne la fotografia all'autore di questa comunicazione, via delle Paste 107, Roma.

(4) Le ultime sette righe della glossa, nelle quali si parla anche dei della Rovere, sono di altra mano. In tutto il libro vi sono tre altre glosse; due del de Tonsis, ed una non sua.

Qualche lettore potrà essere curioso di sapere come mai questo Dante chiosato sia potuto andare a finire a Monte Cerignone. Ecco come. I de Tonsis hanno avuto particolari attinenze con Monte Cerignone. Nel 1384 ser Angelo de Tonsis, Notaio a Monte Copiolo, è incaricato dal Parlamento Feretrano, radunato a Monte Cerignone nella chiesa di S. Croce dei Cavalieri di Rodi, a stendere gli Statuti del Montefeltro. Tali Statuti, redatti in lingua italiana, furono stampati dal Vanzolini nel 1873. Giovanni del fu Antonio di ser Angelo de Tonsis, è *Commissario Feretrano* a Monte Cerignone nel 1463, e presenzia, accanto al Cardinale Nicolò Forteguerri, l'atto di divisione dei beni della famiglia Carpegna, tra Caterina, vedova del conte Ramberto Carpegna, ed Ugo, figlio del conte Francesco, fratello del precedente. Questo de Tonsis si stabilisce a Monte Cerignone, ed italianizza il cognome della sua famiglia in Tonsini, o Tosini, famiglia che fu per secoli la principale di Monte Cerignone (Alessandra Tosini in Mazza, nata e vissuta a Munte Cerignone, è la nonna materna di Papa Clemente XIV). Finalmente, Vito Antonio de Tonsis è *Commissario Feretrano* a Monte Cerignone, nel 1477. Ora chi oserebbe negare che tutti questi de Tonsis non fossero dello stesso ceppo, dato che ricorrono gli stessi nomi proprii nelle diverse generazioni? Il Dante glossato fu mandato a Monte Cerignone, anzichè a Monte Copiolo, perchè quivi abitavano nel 1477 i parenti del Vescovo di Fano. Non solo: ma perchè a Monte Cerignone, e non a Monte Copiolo, risiedeva il *Podestà del Montefeltro*, cui il Vescovo di Fano affidava questo Dante. Perciò il libro, da Vito Antonio de Tonsis, pervenne, circa trent'anni più tardi, a Dionisio Oddi, successogli nell'ufficio. Dall'Oddi deve averlo prelevato il Duca di Urbino, per includerlo nella sua Biblioteca. In una delle prime pagine dell'incunabulo c'è scritto a penna: *Urb.*, che (secondo gli intendenti vaticani) vuol dire *Urbania* e non Urbino. Comunque, c'è il segno che il Dante proviene dal Ducato di Urbino. Altra prova la forniscono le ultime cinque parole della glossa, che sono di una terza mano e dicono: *quem* (il duca di Urbino) *precor altissimus diu conservet*. Quale fu il movente del Vescovo di Fano a scrivere la famosa glossa? Credo questo: lasciare al suo luogo di origine, cioè al Montefeltro ed a Monte Copiolo in particolare, un documento della sua storia. È risaputo che i Montefeltro derivano da Antonio Carpegna (1150), conte di Monte Copiolo.

Nella terz'ultima riga della glossa, c'è, di mano del de Tonsis, una preziosa bugia. Bugia, perchè afferma il falso: preziosa, perchè ci fa la spia del quando la glossa deve essere stata compilata. Le parole sono queste: *qui nunc actu vivit et dominatur*, dette di Guidantonio Montefeltro. Ma dopo il 1477 (anno in cui vide la luce in Venezia nelle officine di Vindelin de Spira l'edizione del Dante, nel quale la glossa è scritta), Guidantonio nè viveva, nè dominava. Ciò poteva essere vero solo verso il 1440. Ma nel 1440 il libro non era stampato.

Allora concludo io: la glossa deve essere stata compilata dal Vescovo de Tonsis verso il 1440 per il suo primo commento di Dante, andato perduto, e *ritrascritta* nel Dante di Monte Cerignone dopo il 1477. Nel trascriverla, non pose mente che l'inciso di Guidantonio, vivente e regnante, doveva essere omesso.

Il fior fiore della cultura italiana secondo un diplomatico inglese del primo Seicento. — A sir Herny Wotton, nato nel Kent, a Bocton Hall, il 30 marzo 1568 e morto il 5 dicembre 1639, la sorte assegnò una parte non oscura nelle vicende italiane del primo Seicento nella sua qualità di ambasciatore d'Inghilterra presso la Serenissima: carica ch'egli tenne, in due riprese, per quasi un decennio, dapprima dal 1604 al 1610, quindi nel triennio 1616-1619, svolgendo delicati negozi politici in tempestose congiunture, quali l'interdetto del 1606 e la congiura del Bedmar.

Prima che diplomatico, il Wotton fu uomo di cultura, allievo del Casaubono e di Alberico Gentili, corrispondente filosofico di Bacone, ben ferrato nel latino e nel greco, collezionista di pitture italiane e peritissimo nella lingua nostra, che parlava e scriveva correntemente fin da quando — negli anni 1591-92 — aveva compiuto nelle maggiori città italiane quel viaggio d'istruzione, ch'era considerato il complemento essenziale della preparazione dei giovani Inglesi distinti per sangue e per censo. Sin d'allora, curioso di tutti i nostri buoni autori, non s'era fatto scrupolo di procacciarsi i testi dell'esecrato e proibito Machiavelli (da Firenze, il 25 giugno 1592, scriveva ad un amico: « Machiavil's Tales and certain other works of his, not commonly seen, I am in some hopes to come unto ») e cercò sempre di seguire le novità letterarie italiane, anche quando, rimpatriato e assunta la carica di « provost » a Eton (dove conobbe il giovane Milton), i suoi rapporti col nostro paese si diradarono, fino a cessare quasi del tutto. Riesce pertanto documento curioso della valutazione d'un contemporaneo di gusto coltivato e della rinomanza delle nostre lettere in terre lontane l'elenco che il Wotton compilò in età avanzata (certo dopo il 1628, data della versione inglese del Tasso, che vi è citata), col proposito di fornire a un giovane Inglese in procinto di muovere alla volta dell'Italia il piano d'una biblioteca sistematica, che adunasse il fior fiore delle nostre lettere, con particolare riguardo all'eleganza e purezza del dettato. L'elenco si chiude con un gruppetto di dieci « Books of art », dieci libri di scienza, nel quale brillano i nomi del Sarpi e del Della Porta, del Palladio e di Galileo, fino a quella curiosa menzione di un inedito di Campanella, che testimonia l'attenzione non superficiale rivolta dal Wotton a tutti gli aspetti, anche i meno accessibili o i più strettamente tecnici, della nostra cultura. Certi accostamenti, certe « scoperte », financo le omissioni di autori anche troppo ovvii delineano un momento significativo della nostra influenza letteraria in Europa. L'elenco anepigrafo (Ms. Tanner, n. 88, fol. 142) è stato pubblicato da L. Pearshall-Smith (*The life and letters of sir Herny Wotton*, Oxford, 1907, vol. II, pp. 484-86) con note copiose, ma sovente imprecise, qui largamente rettificate.

Luigi Firpo.

1. Panfilo Persico, *Del secretario*, in-4°. A book of singular use, elegant and learned.

2. *I fonti della lingua toscana* di Orazio Lombardelli sanese, in-8°, which I should much commend, if it were not written to me.

3. Le *Lettere* di Claudio Ptolomei sanese, in-8°, full of various and solid knowledge.

4. Le *Lettere* del abate Grillo, in-4°; one of the wittiest men in Italie.

5. I tre istorici di Venezia, Sabellico, Bembo e Paruta, successivamente from the beginning of the City and by Commandment of the State: all good Authors; Andrea Morosini, who hath followed them in Latin, is a slight man.

6. L'*Unione di Portugalla e di Castiglia* di Conestagii Franchi, in-4° and in-8°, which latter is the best edition, a story rarely delivered.

7. *Le creanze delle donne*, written by Picolhuomini, professor at Padova, in-16°: an ingenious Dialogue.

8. L'*Anticrusca* di Beni, professor at Padova, in-4°: a book of fine knowledge for the tongue, and which hath bred much stir.

9. L'*Amynta* di Torquato Tasso, in-16°; newly translated into English, and called in Italie « Il Capo di Venere », because it was left unfinished by the Author.

10. Le *Satire* di Caporale perugino, in-16°. Incomparable in that kind.

11-12. Le Opere di Bernia e di Fiorenzuola, in-8°. Exquisite for the Language.

---

1. Panfilo Persico, *Del Segretario libri quattro, ne' quali si tratta dell'arte e facoltà del segretario*, ecc., Venezia, 1620.

2. *I fonti toscani* d'Orazio Lombardelli Senese, Accademico Umoroso, Firenze, 1598. [Il libro era stato dedicato da Siena, il 2 febbraio 1592, « All'illustre signore il signor Arrigo Vuottoni Inglese »].

3. Claudio Tolomei, *Delle lettere libri VII*, Venezia, 1547.

4. Angelo Grillo, *Lettere*, Venezia, 1608, 1612, 1616.

5. Marcantonii Sabellici *Rerum Venetarum historiae*, Venezia, 1487; Petri Bembi *Historiae Venetae libri XII*, Venezia, 1551; Paolo Paruta, *Historia Veneziana*, Venezia, 1605; Andreae Mauroceni *Historia Veneta ab anno 1521 ad annum 1615*, Venezia, 1623.

6. Girolamo de' Franchi Conestaggio, *Dell'unione del regno di Portogallo alla corona di Castiglia*, Genova, 1585.

7. Alessandro Piccolomini, *La Raſaella, overo della creanza delle donne*, Venezia, 1539.

8. Paolo Beni, *L'Anticrusca, ovvero il paragone dell'italiana lingua*, Padova, 1613.

9. Torquato Tasso, *Aminta, favola boscherecchia*, Venezia, 1581; Tasso's *Aminta englisht* (da John Reynolds?), London, 1628.

10. Cesare Caporali, *Rime*, Parma, 1582.

11-12. *Le opere burlesche* di Francesco Berni... e del Firenzuola, Firenze, 1548.

13. Le Prediche di Bitonto, in-4°. Eloquently vain.

14. Il Dante col commentario di Landino, in fol. Worthy the studying.

15. Li *Commentarii* di Castelvetri sopra la *Poetica* e *Rhetorica* d'Aristotile, in-4°. A laborious and learned work.

16. L'orazione di monsignore della Casa a Carolo Quinto per la restituzioi della Piacenza, in-16°. One of the rare things of the world.

17. Le *Lettere dei prìncipi alli prìncipi o dalli prìncipi*, in two volumes, 4°: full of excellent matter, and the best story of the latter times.

18. I *Dialogi* di Nicolò Franco and his letter « a la candela », for which he suffered death, in-8°.

19. *Le vite degli Pontifici Romani* di Platina, vulgarizate con l'aggiunta di Cicarelli, in-4°.

20. *La vita di Pio Quinto*, in-4°. A singular piece containing his fulminations against Queen Elizabeth.

21. The Annotations of Salviati upon the *Decameron* of Boccaccio, with one of his Novelle told in 13 several language of Italy, in-4°.

22. *L'Ottomanno* di Soranzo, a free relation ot the Turkes' Wars, discovering many secret of Government, and therefore forbidden at Venice, 8°.

---

13. Certo il Wotton non allude qui, come ha creduto il Pearshall-Smith, ad Antonius de Bitonto, *Sermones dominicales per totum annum*, Venetiis, 1492, bensì al più rinomato oratore sacro del Cinquecento, il francescano Cornelio Musso, vescovo di Bitonto: le sue prediche uscirono in luce isolatamente a partire dal 1546, furono raccolte in volume nel 1554 e crebbero poi fino a quattro tomi.

14. Dante Alighieri, *Comedia*, con l'esposizione di Chr. Landino, Venezia 1529.

15. Lodovico Castelvetro, *La Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Vienna, 1570. La *Esaminazione sopra la retorica* del Castelvetro, qui citata dal Pearshall-Smith, non tocca la *Rhetorica* aristotelica, ma quella pseudo-ciceroniana *ad Herennium*, e d'altronde il Wotton non potè conoscerla, essendo apparsa in luce, postuma, a Modena, soltanto nel 1653.

16. Giovanni della Casa, *Orazione... scritta a Carlo V Imperatore intorno alla restituzione della Città di Piacenza* (1549), in F. Sansovino, *Delle orazioni volgarmente scritte ... parte prima*, Venezia, 1561.

17. *Delle lettere di Principi, le quali o si scrivono da Principi, o a Principi, o ragionano di Principi* (raccolte da Girolamo Ruscelli), Venezia, Ziletti, 1581.

18. Niccolò Franco, *Dialoghi piacevoli*, Venezia, 1539; la celebrata lettera « A la lucerna » è una delle *Pistole volgari*, Venezia, 1539.

19. *La historia di* Battista Platina *delle vite de' Pontefici, alla quale si sono aggiunte le vite degli altri Papi sino a Clemente VIII, scritte dal signor* Antonio Ciccarelli, Venezia, 1592.

20. Girolamo Catena, *Vita del gloriosissimo papa Pio Quinto*, Roma, 1586.

21. *Il Decameron riscontrato in Firenze con testi antichi e alla sua vera lezione ridotto dal cavalier* Lionardo Salviati, Venezia, 1582.

22. Lazzaro Soranzo, *L'Ottomano, dove si dà pieno ragguaglio delle potenze del presente signor de' Turchi Mehemeto III*, Ferrara, 1599.

23. Tutte le comedie delli Intronati di Siena.

24. Valvasone *Della Caccia*, a delightful and useful Poem, containing many natural Secrets, in-8° con figure.

25. *L'antichità di Roma* del Lauro, con figure, in-4° largo.

26. *La censura della Tragedia di Speron Speroni*, a fine critical and learned piece, in-16°.

## Books of Art.

27. *La magia naturale* di Battista Porta, in-8°.

28. *La magia naturale* di Campanella, manoscritto.

29. *Gli automati* di Heron Allessandrino, in-4°.

30. *Gli spiritali* del medesimo, con figure, in-4°.

31. La *Prospettiva* d'Euclide comentata da Ignatio Danti, in-4°.

32. La *Geografia* di Maurolico, in-4°.

33. Il *Diascoride* di Mattiola sanese, in fol. con figure; approved for Purity of Language above all Modern Writers by the Academia della Crusca.

34. L'*Architectura* di Palladio. Clear and Regular, in fol.

35. L'*Istoria del Concilio di Trento*, written by Maestro Paolo, worth all that were before it, and I believe all that will follow it in that language.

36. A discourse, in-4°, written by Gallileo *Sopra le cose che nuotono*.

---

23. *Le Commedie degli Accademici Intronati*, Siena, 1611.

24. Erasmo da Valvasone, *Della caccia*, Bergamo, 1591.

25. Giacomo Lauro, *Antiquae Urbis splendor, hoc est praecipua eiusdem templa, amphitheatra*, ecc., Roma, 1612-14.

26. [Bartolomeo Cavalcanti], *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, Lucca, 1550.

27. Giovan Battista della Porta, *Magia naturalis*, Napoli, 1558 (in 4 libri); l'ediz. definitiva in 20 libri è di Napoli, 1589.

28. Tommaso Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, Bari, 1925 (l'opera, composta in italiano nel 1604 e diffusa ms. fin dal 1607, fu pubblicata a Francoforte in latino nel 1620).

29. Herone Alessandrino, *Degli automati, overo machine se moventi, libri due*, tradotti dal greco da Bernardino Baldi, Venezia, 1589.

30. *Spiritali di* Herone Alessandrino, ridotti in lingua volgare da Alessandro Giorgi, Urbino, 1592; Heronis Alexandrini *Spiritalium liber* a Federico Comandino Urbinate ex graeco nuper in latinum conversus, Urbino, 1575.

31. *La prospettiva di* Euclide, tradotta dal R. P. Egnazio Danti con alcune sue annotazioni, Firenze, 1573.

32. Francesco Maurolico, *Cosmographia in tres dialogos distincta*, Venezia, 1543.

33. *Il Dioscoride dell'excellente dottor* Pietro Andrea Mattioli, Venezia, 1548.

34. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570.

35. [Paolo Sarpi], *Istoria del Concilio Tridentino* di Pietro Soave Polano, Londra, 1619.

36. Galileo Galilei, *Discorso intorno alle cose che stanno in su l'acqua e che in quella si muovono*, Firenze, 1612.

# CRONACA

## *SPOGLIO DEI PERIODICI*

a cura di

E. Bigi, M. Boni, P. Citati, G. De Blasi, L. Vigliani.

*Aurea Parma* (a. XXXIV, '50, fasc. 2, tutto dedicato a Stendhal): pp. 5-12, J. L. Vaudoyer, *Discours prononcé à Parme le 24 sept. 1950*; pp. 13-14, H. Martineau, *Un fragment de lettre inédit de S.*; pp. 15-19, M. Bonfantini, *S. e il paesaggio italiano*; pp. 20-23, F. Michel, *Un souvenir de S. amoureux dans la « Chartreuse de Parme »*; pp. 24-50, B. Pincherle, *In margine a « De l'amour »: Il capitano di Vésel e il gendarme di Cento*; pp. 51-54, F. Boyer, *Le voyage de S. à Ravenne*; p. 55-61, V. del Litto, *L'« Histoire de la peinture en Italie »*; pp. 62-68, C. Pellegrini, *S. e la Contessa d'Albany*; pp. 69-73, E. Gaillard, *Les hôtes et les logements du souslieutenant H. B. en Piémont*; pp. 74-102, P. Magnani, *Beaumarchais insospettata fonte di S.*; pp. 103-109, G. Lombardi, *Colorno centro ideale della « Certosa di Parma »*; pp. 110-123, G. Blin, *Sur une rencontre de S. avec H. de Balzac*; pp. 124-129, F. Bernini, *E. de Paoli e gli umori di Parma verso la « Chartreuse »*; pp. 130-152, A. Caraccio, *S. devant la musique*; pp. 153-164, V. H. Brombert, *S., le romancier des interventions*; rassegna di articoli su S. apparsi su giornali; — (a. XXXV, '51, fasc. 1): pp. 7-12, G. Drei, *L'Alberoni e le nozze di Elisabetta Farnese*; pp. 31-39, F. Squarcia, *Giordani, uomo difficile*, con cenni sui rapporti col Leopardi, col Manzoni, col Monti, ecc. *m. b.*

*Belfagor* (V, 1950, 1, 31 gennaio): L. Russo, *La fede politica ed il nazionalismo letterario del Carducci*, riconduce l'« ossequio monarchico » del C. al motivo del suo « paesanesimo » ed il « preteso repubblicanesimo » ad « una forma di gusto provvisorio per la ribellione, per l'eresia »; sostanzialmente il C. fu « un generoso letterato che amava riecheggiare i miti della maggioranza » e si « riattacca alla classicità di Vincenzo Monti », ma con una « più rigogliosa e sanguigna sostanza lirica »; nei suoi scritti giovanili appare la traccia di una « vena encomiastica » di tradizione toscana, anch'essa in relazione col suo « paesanesimo »; W. Binni. *La poetica neoclassica in Italia*, con linguaggio ad un tempo prezioso e scadente (la poesia del Monti « *progressivamente sempre più neoclassica* ») procede ad utili precisazioni sulla formazione del movimento neoclassico italiano, che, traendo impulso dalla « vitalità romantica », si manifesta tra il 1760 e il 1780 come una poetica « operante in tecniche diverse », sempre « appoggiata

ed ispirata... dalle arti figurative »; preceduto da un rafforzamento ed affinamento del classicismo arcadico, il neoclassicismo si afferma e si precisa a mano a mano che l'influenza del Winckelmann e dei suoi apostoli si fa sentire; e trova col Foscolo quella intuizione e pratica di poesia come sintesi di musica e di pittura (« melodia pittrice ») che si realizza nelle *Grazie*; — (2, 31 marzo): L. Russo, *Gli scritti giovanili del Carducci*, la poetica del C. novizio dava grande importanza alla poesia storica; egli « era nato » con un « contenuto storico », che poi l'arte matura doveva « disciplinare ed esprimere convenientemente »; alla sua reazione classicistica giovavano Gioberti e Rosmini, ed in omaggio al primo ed al proprio « salvatico paesanesimo » accolse la teoria hegeliana del genio dei popoli; rivolgendosi con le *Rime* (1857) agli amici coetanei, non ai « dittatori chiarissimi », inaugura quello « spirito di sodalità letteraria giovanile » che fu scarso in Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni; vive anch'egli la sua « rivoluzione romantica », ma come « ripresa della disciplina retorica »; borghese e, se si vuole, piccolo borghese, ebbe « un profondo senso malinconico delle virtù eroiche » e del binomio ispirazione ed arte poggiò l'accento piuttosto sull'arte; nell'ispirazione amorosa riesce ad « un rustico realismo, scarsamente sensuale e umanisticamente sublimato »; in certe rime « si comincia a diffondere quel suo sentire intimo per il paesaggio toscano »; e in altre è una vena leopardiana, non suggerita solo dal suicidio del fratello, ma dipendente da una malinconia quasi « costituzionale », la tristezza dell'Italia « carica di tutte le tare del suo passato di schiavitù teocratica e politica »; le poesie politiche risentono per confessione dello stesso C. della « rimeria politica di quei giorni »; i *Juvenilia*, « cari... per quella vena di virile malinconia che qua e là affiora », non sono « pure e sorde esercitazioni scolastiche »; E. Bonora, *L'esordio del Folengo*, attraverso raffronti delle varie edizioni delle *Maccheronee* dimostra che il F., pur senza rinnegare i legami con la poesia maccheronica del 400, si pone « l'esigenza di una assimilazione dei testi del classicismo per adattarli nella maniera più conveniente al gusto maccheronico »; essenziale alla scoperta della poesia fu lo studio delle *Bucoliche* virgiliane; in seguito il F. puntò alla caricatura del poema eroico e del romanzo d'avventure, e realizzò nel *Baldus* il superamento della maniera dei maccheronici quattrocenteschi; S. Antonielli, *Eugenio Montale*, con nota bibliografica; (3, 31 maggio): L. Russo, *La « Storia » del De Sanctis*, dal punto di vista morale passato (1850 c.) dalla fase tipicamente romantica del « leopardismo » (Leopardi maestro di vita) alla fase del « manzonismo » (l'ideale calato nel reale); dal punto di vista tecnico passato (1855 c.) dall'hegelismo alla seconda e definitiva fase della sua attività critica, il D. S. compone (1870) la *Storia*: essa, tutta permeata della nuova religione della « nazione », ha al centro quel mito « d'una Italia che decade per eccesso di letteratura »; contro le accuse di sociologismo fatte alla *Storia* il R. osserva che il D. S. solo « in rari casi » si è servito dello scrittore come « documento » o « voce dei tempi », quando « non era bene informato e filologicamente poco compreso dell'argomento », e, posta una distinzione [poco chiara] tra « sociologismo trascendente » e « sociologismo immanente », dice

quest'ultimo sempre lecito allo storico ed identificantesi forse con la poetica; A. Momigliano, *Ritratto del Poliziano*, la vita del P., cui mancano « gli avvenimenti decisivi e concreti », è « tessuta sui tre temi costanti dei letterati del secolo: studio e ricerca di codici, rapporti con mecenati, polemiche con colleghi »; il primo tema è l'« alimento segreto della sua nativa attitudine all'arte e del congiunto amore della pace campestre »; dagli alessandrini e dai parnassiani il P. si distingue per « l'estatico superamento della realtà »; le *Stanze* riprendono il motivo del mito dell'età dell'oro ed insieme esprimono « la scoperta della bella e amica natura »; infatti « il Rinascimento è altrettanto appassionato dello studio dell'uomo ... quanto è costante nel desiderio del dimenticarlo; ... il più assoluto rappresentante di questa seconda corrente è il P., dove tutto è natura e quasi nulla uomo »; G. Manacorda, *Giovanni Boine*, modernismo, cattolicesimo, idealismo (Hegel, Croce), irrazionalismo religioso rappresentano il tormentato ciclo intellettuale boiniano, che nell'impossibilità di concludersi logicamente, dopo esperimenti di pubblicistica politica conservatirce e di romanzo di costumi, troverà un'evasione nella poesia; segue nota bibliografica; D. Jovine Bertoni, *La stampa popolare educativa nel primo Risorgimento*; F. Albeggiani, *La logica poetica di Giovan Battista Vico*; L. Russo, *Per una nuova edizione dei « Narratori »*, la ristampa della guida bibliografica, composta nel 1922, pubblicata nel 1923 e da tempo esaurita, presenta i profili nella redazione originale; l'aggiornamento bibliografico è dovuto in gran parte a Sergio Antonielli; sono stati soppressi i nomi delle scrittrici che non vollero dire la loro data di nascita nè svelare i loro pseudonimi; in appendice sono « confinati » i profili di alcuni scrittori non compresi nella prima edizione; il limite originario (1862-1922) è allargato al 1850-1950; sono esclusi tutti i nati dopo il 1918; — (4, 31 luglio): P. Alatri, *Le origini del fascismo e la classe dirigente italiana*, il carattere storico di questo *Giornale* ci obbliga ad avvertire che questo saggio dell'A., per quanto vivido ed acuto, non è però affatto storico, in quanto manca di quelle condizioni di obbiettività senza le quali non può sussistere la storia: il fare assurgere, per es., a documento probatorio dei metodi dello squadrismo una « inchiesta socialista » del 1921 è grossolano errore di metodo, in quanto significa sostituire la polemica di parte all'indagine; E. Bigi, *Tono e tecnica delle « Operette morali »*, movendo contro la tesi del De Sanctis ed ascoltando invece suggerimenti di moderni « lettori » (Cardarelli, Bacchelli, De Robertis) e di critici (Gentile, Russo e specialmente Fubini), il B. muove alla ricerca della poesia delle *O. M.*, individuando anzitutto la « situazione psicologica » dalla quale esse traggono origine (« una estrema chiarezza interiore che rifiuta la letizia ed i sogni ma anche il pianto,... una conquistata indifferenza verso di sè e verso il mondo »; le *O. M.* segnano il maturarsi di un « nuovo gusto rappresentativo », il cui aspetto forse più appariscente è la « letterarietà »: questa risulta dall'arcaismo del linguaggio, « moderato e non rilevato », e dalla variegatura di linguaggio « familiare » (ossia « comico » in senso retorico) e al tempo stesso « indefinito »; ma la poesia delle *O. M.* consiste, come rilevò primo il Fubini, nel

ritmo « elaboratissimo », aperto alle modulazioni sia attico-trecentesca, sia latino-cinquecentesca, ma con prevalente tendenza « ad un tempo piano e rallentato », volto a conseguire una eufonia, non fine a sè stessa, ma « fondo sonoro » fluido ed omogeneo; E. Cecchi, *Fiorentinità*, considerazioni fuggevoli ed argute d'arte e letteratura e loro rapporti lungo i secoli dal 200 al 700; G. A. Peritore, *Luigi Ambrosini*, ritratto critico non privo di rilievi interessanti ma un po' sfocato e disperso; E. Bonora, *Inediti di Italo Svevo*, postilla ad « ritratto critico » dello stesso B., in *Belfagor*, 1949, 2, p. 176, a proposito dei racconti compresi nel volume postumo *Corto viaggio sentimentale*, Milano, Mondadori, 1949; — (5, 30 settembre): M. Fubini, *Critica e poesia*, il F. sostiene che negare la legittimità della critica perchè essa non è in grado di definire il *quid* inafferrabile della più alta poesia, è negare l'esistenza della poesia, che esige il compimento della critica, « specchio in cui le è dato riconoscere se stessa »; la critica, non più precettistica, ma riconoscimento di poesia, è idea che sempre si fa più chiara dalla fine del '700 al principio dell'800; cosicchè critica e poesia alla coscienza moderna si presentano come « un unico concetto considerato da due diversi punti di vista »; il carattere proprio di ogni giudizio critico è « un rapporto o un raffronto tra la nostra situazione storica e quel poeta »; sempre il problema: forma o contenuto? si presenterà al critico nell'atto di scomporre l'unità della poesia nella dualità dei termini di giudizio: « questo è bello, questo è brutto »; ma tale dualismo viene di fatto superato « nell'effettivo esercizio della critica »; nessuna critica può pretendere di essere l'unica vera critica, ogni giudizio è sempre discussione coi critici precedenti; non esiste l'ottima critica, ma solo la critica di volta in volta opportuna; vano è pretendere di associare critica letteraria e storia civile o storia della filosofia, mentre è vero che la critica della poesia, seriamente esercitata, ci riconduce a tutte le altre storie; E. Ragionieri, *Gaetano Salvemini storico e politico*, con nota bibliografica; N. Valeri, *Sul « particulare » del Guicciardini*, il « particulare » del G. è l'interesse personale, non solo la ricchezza ma anche l'onore; riconosciuto il carattere artistico dell'elaborazione dei *Ricordi*, si ammette che l'uomo del G. « è alimentato... dalla pratica dell'uomo G. », ma « non coincide con esso »: « l'uomo G. è l'uomo di buon senso di tutti i tempi, l'uomo del G. invece è la costruzione di uno spirito critico, che sviluppando sopra quell'esperienza comune e banale la teoria del Machiavelli, trova al posto della patria il particolare ed ha il coraggio di affermarlo »; il dramma del G., che rimane alla fine privo di speranza anche nell'utile, starebbe nel contrasto fra l'inclinazione a fare il vantaggio del suo particolare e la consapevolezza della vanità del suo agire; il suo pathos nella « stanchezza attediata e sazia », dalla quale, secondo U. Spirito, risorge la « sete di Dio »; nella storia delle dottrine politiche il metodo del G. rappresenta quasi « un avviamento al metodo sperimentale moderno », con esclusione di ogni fattore irrazionale; D. Novacco, *Appunti su Benedetto Croce studioso delle tradizioni popolari napoletane*; — (6, 30 novembre): F. Catalano, *Melchiorre Gioia ed il passaggio economico-sociale dal Settecento all'Ottocento*, giansenismo, illuminismo,

classicismo sono alla base della formazione culturale di M. G. e del suo repubblicanesimo, e lo fanno ad un tempo discepolo dell'Alfieri ed interprete delle aspirazioni della borghesia riformista; accentuando quest'ultimo carattere, il G. riflette, passando via via dal liberismo al protezionismo, le esigenze e lo slancio della borghesia industriale nel passaggio dal sec. XVIII al sec. XIX; ma se le tendenze protezionistiche poterono sulle prime farlo credere austriacante, la sua sincera democraticità lo rese gradito ai romantici del *Conciliatore*; L. Russo, *Federico De Roberto*, « esploratore di curiosità storiche e psicologiche », povero di poesia e di caratterizzazione; nei *Vicerè* (1894 — segno di una « inclinazione araldica » tipicamente meridionale e d'una « vocazione annalistica » veramente notevole); e nell'*Illusione* (1891 — ben condotto studio psicologico individuale), « analisi del cuore o analisi storico-gentilizie sono tracciate sempre secondo quel processo positivistico, preciso, lucido, che resta il segreto dell'arte e della critica del D. R. »; invece *La messa di nozze* (1911) segna l'epilogo e riconduce il D. R. sotto il segno del Capuana più che del Verga; infine *Il Rosario* (1912), dramma in un atto, e *La Paura*, novella pubblicata postuma nel 1927, confermano la predilizione del D. R. per i « cocciuti »: non caratteri, ma persone « nate da una perplessità ed elementarità di sentire, che alla fine si sono come pietrificate in un gesto e in una mania »; E. Garin, *Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento*, vuol mettere in evidenza come la concezione dell'uomo e del cosmo propria del Rinascimento conferisca vigore e dignità nuovi alla magia e all'astrologia, tendendo a ridurle a scienze. *l. v.*

*Convivium* (1950: 1) C. Calcaterra, *Il Petrarca oggi* (discorso pronunziato il 12 settembre 1948 per la riapertura della ricostruita Casa del poeta in Arezzo), importante sintesi degli aspetti fondamentali della personalità del P. e dei più moderni indirizzi degli studi petrarcheschi; G. A. Levi, *Conversione del Manzoni*, riprende in esame il problema cercando di precisare l'« itinerario » spirituale attraverso il quale il M. arrivò al ritorno alla fede; C. Cordié, *Ugo Foscolo sulla via dell'esilio*, studia i *Discorsi sulla servitù dell'Italia*, con riferimenti alla vita del F. nel 1814-15; S. A. Chimenz, *Il canto XXIX del « Paradiso »*, dimostra che esso non è « uno dei più impoetici della *Commedia* », ma « uno dei più disuguali e disarmonici », per « il confluire e l'alternarsi in esso... di poesia e non poesia »; G. Petrocchi, *Le lettere del beato Colombini*, acuto e diligente saggio, che indaga tanto i caratteri della mistica del C. quanto il valore letterario delle *Lettere*; F. Ageno, *Per un commento a Jacopone da Todi*, notevole contributo alla interpretazione di passi controversi o fraintesi e alla soluzione di problemi testuali; G. Vinay, *Paolo Diacono e la poesia*, ampio studio d'insieme sulla personalità di P. D., in cui si fondono germanesimo e romanità, e sulla sua arte; S. Prete, *Cristianesimo antico e riforma ortodossa. Note intorno al « Pastore » di Erma*, sul singolare scrittore cristiano greco del II sec.; M. Boni, *Problemi e orientamenti critici di letteratura italiana*, buona rassegna dei quattro volumi della nota collana diretta da A. Momigliano (ed. Marzorati,

Milano); — (2): A. Scaglione, *Nicola Boileau come fulcro nella fortuna del « Sublime »*, ampia indagine, che mostra come il B. sia « lo scopritore e il rivendicatore » del *Περὶ ὕψους*, e come lo studio di Longino abbia esercitato notevole influenza sulla formazione delle idee estetiche e critiche del grande classicista francese; O. Borrello, *Motivi pirandelliani*; G. Mariani, *Il romanticismo di Carlo Bini*, interessanti pagine complessive; G. Pellegrini, *Note sulla « Yorkshire Tragedy »*, probabilm. solo riveduta da Shakespeare, ma tuttavia di notevole valore artistico; M. Vitale, *Latinismi e lombardismi nella polemica cinquecentesca intorno alla « Gerusalemme liberata » di Torquato Tasso*, studia ampiamente soprattutto gli scritti di Camillo Pellegrino e di Leonardo Salviati; G. Pischedda, *La narrativa del Cinquecento e il Bandello*, rapide note; C. Cordié, *Un curioso « pastiche » del Settecento: il testo dell'edizione Torranza delle « Maccheronee »*, diligente studio, che mostra come il T. « ristampi una Toscolana senza le glosse, derivando qua e là dalla Cipadense qualche aggiunta e mutamento », non senza altre arbitrarie modificazioni e omissioni, che rendono il testo folenghiano della celebre edizione assai poco attendibile; M. Fuiano, *Una fonte dei « Gesta Roberti Wiscardi » di Guglielmo di Puglia*, confuta le opinioni del Wilmans, sostenendo che la presunta e immaginaria *Vita Roberti* di Latino Barese non è da considerarsi fonte comune del poema di Guglielmo e dell'*Alexiade* di Anna Comnena (che da Latino avrebbe avuto solo informazioni orali), e nega che si possa identificare Latino con Giovanni arcidiacono di Bari; G. C. Rossi, *Il Vico del Donoso Cortés*, interessante contributo alla fortuna del Vico in Ispagna nell'Ottocento; G. Osella, *Ricordo di Giulio Verne*, con un richiamo gozzaniano; M. Boni, *Note sul « Morgante »*, muove qualche appunto alla recente edizione del Fatini, e chiarisce e illustra parecchi passi del poema; — (3) C. Calcaterra, *La polemica Hobhouse-Di Breme e l'« Essay on the Present Literature of Italy » del 1818*, importante studio che illustra i rapporti tra il Foscolo e l'Hobhouse a proposito dell'*Essay* e la celebre polemica col Di B., interessante anche come particolare aspetto della grande polemica romantica; A. Bruzzi, *Il regno dell'assurdo e la morale della rivolta nell'opera di Alberto Camus*, ampio saggio, che può interessare gli studiosi del nostro Novecento; F. Battaglia, *Verso una nuova sociologia*, soprattutto sulla sociologia di Luigi Sturzo, con richiami al Croce e al Gentile; A. M. Ripellino, *Due studi di letteratura ceca*: I *L'arte di J. Čapek*; II. *L'arte di J. Deml*, può interessare gli studiosi del Novecento; B. Mosca, *Orazio e Alfio nell'epodo secondo*, con richiami al Pascoli; A. Barilà, *Morabito, poeta umanista dell'età nostra*; C. Varese, *Attilio Momigliano*, fine profilo; M. Marti, *Per una nuova edizione dei sonetti di Cecco Angiolieri*, notevole contributo alla soluzione di problemi testuali e interpretativi; G. Osella, *Verità poetica della « Storia meravigliosa di Pietro Schlemihl »*, con richiami al Pirandello; C[arlo] C[alcaterra], *Ritratto d'ignota*, versi di Rosario Magrì; — (4-5, numero doppio dedicato al centenario muratoriano): C. Calcaterra, *Lingua e stile nel Muratori*, vasto esame delle idee del M. a proposito di lingua e di stile, ampiam. inquadrato con riferimenti ad altri teorici precedenti e contemporanei (principalm. a

Bernardo Trevisan), con pagine acute sulle critiche mosse dal Cesari al M. e fini giudizi sulla prosa muratoriana; F. Forti, *La difesa del Tasso e il gusto del M.*, studia ampiam. la difesa del T. fatta dal M., indagando soprattutto il posto che tale difesa occupa nella formazione dell'estetica muratoriana, e mettendo in luce il gusto letterario del M., con notevoli osservazioni; U. Pirotti, *Il M. e il Manzoni*, accurato ed ampio confronto, che, illuminando molti aspetti della personalità del Mur., conclude che « tra i due scrittori non vi sono affinità essenziali »; L. Serra, *L. A. M. negli « Annali d'Italia »*, esaminando la narrazione del periodo di storia che va dalla lotta delle investiture alla cattività avignonese, studia il M. come scrittore, e rileva l'umanità delle sue pagine, tutt'altro che freddamente erudite; E. Nasalli Rocca, *L. A. M. e il pensiero giuridico e sociale del suo tempo. M. e Montesquieu*: mostra come il M. non sia da considerarsi un puro storico, ma uno scrittore di ben più generali e complessi interessi culturali e morali, e possa esser detto « il primo organizzatore, in Italia, degli studi moderni di storia del diritto »; C. Cordié, *Stendhal ammiratore del « Grand Muratori »*, interessante rassegna dei giudizi di S. sul M.; L. Chiorboli, *Le opere del M. nel pensiero critico di Cesare Balbo*, ampio studio; G. C. Rossi, *Appunti sull'influenza del M. in Candido Lusitano*, ossia Francisco José Freire, vissuto nel sec. XVIII, il teorico dell'Arcadia lusitana; A. Andreoli, *Di alcune relazioni intellettuali del M. ventenne*, quelle col padre B. Bacchini, con monsignor Antonio Felice Marsigli, fratello di Luigi Ferdinando, e col conte G. G. Orsi, accuratam. studiate; G. Forlini, *Il M. letterato nel suo carteggio*, diligente indagine, fondata soprattutto sulle lettere indirizzate a C. M. Maggi, al Crescimbeni, a S. Maffei, a G. G. Orsi, A. M. Salvini, A. Zeno; A. Saba, *L. A. M. in alcune sue lettere*, dirette a G. A. Sassi, dottore e poi prefetto della Ambrosiana (le lettere sono pubblicate in appendice); I. Baldelli, *Note sul trattato « Del governo della peste »*, la cui edizione modenese del 1722 « è quella raccomandata e citata come migliore dal M. anche negli anni più tardi », così che le varianti che essa presenta rispetto a quella del 1714 debbono ritenersi originali; A. Lazzari, *Un corrispondente del M.: Girolamo Baruffaldi di Ferrara*, diligente storia delle relazioni tra il M. e il B.; seguono varie recensioni di recenti pubblicazioni muratoriane; — (5-6): E. M. Fusco, « *Humanitas* » *di Girolamo Vitelli*, è il bel discorso commemorativo pronunziato a S. Croce del Sannio il 1° luglio 1950); E. Tomasini, *Il Carducci e la religione*, accurato saggio, che riprende in esame il problema; M. Andreis, *Il saggio di Heinrich Federer sul Manzoni*, ripubblica, tradotto da lui, l'interessante saggio sui *Promessi Sposi* dello scrittore svizzero contemporaneo, apparso nel 1923, e vi aggiunge una postilla; A. M. Ripellino, *Di un'opera inedita del poeta ceco Holan*; V. Cian, *Religiosità di Baldassar Castiglione*, cerca di mostrare che il Castiglione non fu uno dei rappresentanti « della Rinascita paganeggiante », ma « uno spirito eminentemente religioso »; G. Herczeg, *Sintassi delle frasi finali nelle novelle del Bandello*, ampia indagine, copiosamente documentata; G. C. Rossi, *Inediti italiani a Cascais*, in Portogallo, nell'archivio dei marchesi De Sousa Coutinho, riguardanti la fine del sec. XVIII e il principio del sec. XIX: vi

si pubblicano lettere di G. B. Bodoni, F. Bartolozzi, G. T. Michelotti, con riferimenti al Caluso, al Galeani Napione, a Diodata Saluzzo, ecc.; M. L. Lolli, *Ellenismo di Corneille*; L. Cocito, *La Queste del Saint Graal*, ampio studio sul romanzo così intitolato (il quale è la quarta parte del cosiddetto *Lancelot en prose*), che si occupa sia della storia esterna dell'opera, sia del suo significato e dei suoi motivi ispiratori, sia del suo valore artistico; G. Osella, *La vita del popolo piemontese nelle poesie del padre Isler* (sec. XVIII); G. B. Pighi, *Ritorna il destriero alato di Arsinoe*, su un passo dell'elegia catulliana sulla *Chioma di Berenice*; — (1951, 1): pp. 1-10, L. Serra, *Il « terzo tempo » di Valeri*, sulla ultima raccolta di liriche del V., con considerazioni su tutta la sua poesia; pp. 11-24, V. Ghizzoni, *Scrittori d'oggi: il teatro di Gabriel Marcel*, accurato esame d'insieme; pp. 25-30, E. Pesce, *De Marchi moralista minore*, esaminando le opere educative del De M., sottolinea le differenze tra il De M. e il Manzoni, sostenendo che al mondo morale del De M. « sono assolutamente estranei i motivi più profondi dell'etica manzoniana »; pp. 31-58, A. Accame Bobbio, *Carlo Gozzi e la polemica sulla lingua italiana*, notevole studio, con riferimenti anche a Gaspare Gozzi, agli scrittori del *Caffè*, al Cesarotti, ecc.; pp. 59-67, E. De Felice, *Per un vocabolario storico della lingua italiana*, auspica la compilazione di questa opera, e indica i criteri a cui dovrebbe informarsi; pp. 68-73, G. B. Zanazzo, *Matrimoni di sapore manzoniano*, cita esempi di matrimoni di sorpresa, desunti da carte di archivi parrocchiali dei secc. XVII e XVIII, mostrando che il M. nel ritrarre il noto tentativo di matrimonio dei *Promessi Sposi* si ispirò a una consuetudine del sec. XVII, finemente colta; pp. 74-86, G. Bronzini, *L'« Orlando furioso » e la tradizione dei cantari*, mostra come nell'*Orl. furioso* siano presenti numerosi ricordi dei cantari cavallereschi, sia in alcune figure e in alcuni episodi, sia in particolari tecnici e stilistici (esordi, chiuse, apostrofi agli ascoltatori, ecc.); pp. 87-102, G. Petrocchi, *Il problema ascetico di Giovanni dalle Celle*, importante saggio, che definisce la personalità religiosa e la cultura dell'interessante scrittore mistico vallombrosano del sec. XIV; accenni anche a S. Caterina; pp. 103-112, G. B. Pighi, *Il latino così detto volgare*, sostiene che « i fatti del così detto ' latino volgare ' appartengono a tutte le età del latino, a partire dai documenti più antichi » e che il ' latino volgare ' è un'astrazione », una « sintesi empirica », un'espressione con la quale si possono designare gli ultimi « stati » del latino preromanzo, dominati dal « superstrato » della lingua letteraria tradizionale dal III-II sec. a. C. al II d. C., ma che diventa « impropria ed equivoca », se vuol designare « il ' latino volgare ', nel senso romantico (lingua naturale e popolare) e antiromano (lingua dei soggetti) », che « non è mai esistito »; pp. 113-117, A. Zeoli, *Libero arbitrio e predestinazione in Clemente Romano*; pp. 118-120, V. Lugli, *Un libro vecchio e nuovo di Marino Moretti*, cioè *Il pudore*, con notevoli osservazioni su altre opere dello scrittore; pp. 121-125 E. Circeo, *Vita e poesia di Sergio Corazzini*; pp. 126-129, C. Cordiè, *Charles Victor de Bonstetten e i fratelli Verri*; pp. 130-134, P. Cazzani, *Una storia della ' lirica '*, quella di E. M. Fusco (Milano, Vallardi, 1950); — (2): pp. 161-204, F. Si-

mone, *Le origini del rinascimento in Francia e la funzione storica della cultura avignonese*, saggio molto notevole e ricco di idee nuove, che mostra come l'influenza della cultura italiana in Francia non abbia inizio con la spedizione di Carlo VIII in Italia, ma risalga assai più addietro, alla metà del Trecento, e come nei sec. XIV e XV in Avignone sia esistito un centro di cultura italiana, su cui esercitarono notevoli influssi il Petrarca, il Boccaccio, e quindi Coluccio Salutati, Cosma Raimondi e altri, e che ebbe larga influenza sulla cultura e sulla letteratura francese, preparando (benchè insieme alla cultura fiamminga, che agì anch'essa in Francia in modo non trascurabile) il rinascimento; pp. 205-213, C. F. Goffis, *Nascita e vita del Diogene foscoliano*, sostiene che il Diogene del *Sesto tomo dell'io* non è il Lomonaco e che i frequenti ricordi di Diogene che troviamo nel F. sono legati all'influenza di Luciano e di Diogene Laerzio, i quali concorsero con lo Sterne ad « ammorbidire in umoristiche e più varie inflessioni » lo stile del F.; pp. 211-233, A. Poli, *George Sand e i secondi romantici italiani*, notevole indagine, che dimostra che « dal 1830 al 1859 George Sand ebbe in Italia una azione quale non ebbe alcun altro romanziere francese », con larga documentazione riguardante il Tommaseo, il Guerrazzi, il Prati, il Bini, il De Virgilii, il Nievo, il Carcano, il Ruffini, ecc.; pp. 234-258, G. Semerano, *La lirica greca e latina del Poliziano: Epigrammata*, notevole studio, con richiami anche a umanisti contemporanei, come il Beccadelli, il Filelfo, l'Urceo, ecc.; pp. 259-286, C. Tibiletti, *Modulazioni bibliche nel linguaggio figurato di S. Girolamo*, indagine assai accurata e ben documentata; pp. 291-295, Conv., *Il fondatore del teatro portoghese: Gil Vicente* (1460?-1536), con un saggio di traduzione di E. Di Poppa; pp. 221-311, P. Lamma, *Recenti studi su Teoderico*, importante rassegna; — (3): pp. 321-353, N. Vian, *La francescana amicizia di Giulio Salvadori e Paul Sabatier* (*con lettere inedite*), importante anche per le notizie sugli studi francescani del S.; pp. 354-373, M. Pecoraro, *Per la retta interpretazione di un verso dantesco*, a proposito di *Che il sol vagheggia or da coppa or da ciglio* (Par. VIII, 12), riafferma l'interpretazione che fa soggetto di *vagheggia* il sole, con argomenti astronomici, mitologici e linguistici (il verbo *vagheggiare* nel linguaggio amoroso pare usato solo a proposito dell'uomo nei riguardi della donna); pp. 374-386, S. Branzi, *La giovinezza del Tintoretto*, sul vol. del Pallucchini, con riferimenti all'Aretino, al Doni, al Dolce, al Vasari; pp. 387-398, P. E. Arias, *Tendenze attuali nella storia dell'arte antica in Italia*, con riferimenti alle idee estetiche *contemporanee*; pp. 399-403, T. Gnoli, *Un salotto letterario a Roma nei primi del Novecento*, quello di Ludovico Muratori in via Leccosa, frequentato da D. Ciampoli, D. Gnoli, S. D'Amico, D. Oliva, U. Fracchia, A. Onofri, ecc., con riferimenti anche al D'Annunzio, al Benelli, ecc.; pp. 404-411, F. Forti, *I giorni di Gaetano Arcangeli*, sulle liriche dell'A.; pp. 412-418, id., *La poesia notturna di Antonio Rinaldi*, sulle recenti liriche del R.; pp. 436-442, E. Varady, *Lirici ungheresi*, sull'antologia del Tempesti; pp. 443-465, G. Bottiglioni, L. Heilmann, F. Coco, *Rassegna glottologica*, fra l'altro sulla *Historische Grammatik der italienischen Sprache* del Rohlfs e sull'*Avviamento allo studio del latino volgare* del Battisti; — (4):

pp. 498-516, A. Jenni, *Un'intima coesistenza nelle opere manzoniane*, insiste sulla « contemporanea presenza degli interessi religiosi e morali da un lato e sociali, storici, patriottici dall'altro » nell'opera del M.; pp. 506-516, C. Cordié, *Spigolature intorno al gruppo di Coppet*, più che la prima, che riguarda due lettere di Benjamin Constant, interessano la letteratura italiana la seconda, che tratta del passaggio della Staël a Milano nel giugno del 1816, segnalando due accenni all'arrivo e alla partenza della scrittrice francese ritrovati nella « Gazzetta di Milano », la terza, che studia la satira contro il Sismondi contenuta nel *Grande Almanacco romantico* del 1819 e altri particolari delle polemiche romantiche, la quarta, che addita una testimonianza fin qui trascurata intorno alla diffusione in Italia dell'*Adolphe* del Constant (una lettera di Anna Serego-Alighieri a Camillo Ugoni); pp. 517-529, E. Nasalli Rocca, *P. Giordani e gli studi giuridici*, mostra che il G. si interessò assai poco agli studi giuridici, e reca interessanti notizie intorno alla famiglia del G., ai suoi studi giovanili, e ad altri particolari della sua vita; pp. 530-549, E. Varady, *Il Muratori e gli « Ungheri »*, mostra con ricca documentazione che il M. ebbe poca stima degli Ungheresi e nelle sue opere storiche ha allusioni sommarie e quasi sempre poco benevole riguardo ad essi, e indaga la « fortuna » del M. in Ungheria; pp. 550-555, F. Mancini, *Per una nota agiografica su Jacopone da Todi*, a proposito di una postilla di carattere agiografico-esplicativo alla lauda *O Signor, per cortesia*, contenuta in un codice della Comunale di Todi; pp. 556-562, G. Vecchi, *Su alcuni testi riguardanti la letteratura misogina medievale*, mette in rilievo le affinità che si notano tra una lettera di Eloissa, il quarto *Planctus* di Abelardo (deducendone che Ab. compose i suoi *Planctus* « sotto la suggestione e la lettura delle appassionate lettere della sua sposa di un tempo »), e il piccolo dramma latino medievale di ispirazione misogina *Dic tu, Adam, primus homo*; pp. 563-577, P. Fiorelli, *Discussioni sulla storia dell'« esse » tra vocali*, ampio esame dei recenti studi di M. Treves e di R. Hall, con molte osservazioni notevoli; pp. 611-621, A. Tortoreto, *Saggio bibliografico sull'epistolario leopardiano* (1845-1949), riguarda anche gli scritti critici relativi a lettere leopardiane; — (5): pp. 641-66, M. Corti, *Dualismo e immaginazione visiva di Guido Cavalcanti*, riprende in esame il dibattuto problema della poesia del C., la quale s'impernia secondo la Corti sul dualismo drammatico tra amore ideale (di ispirazione stilnovistica) e amore passionale e sensibile (di ispirazione averroistica), e afferma che il lirismo del C., in armonia con « un gusto medievale di drammaticità figurativa », « si attua in immagini visive », in concreti episodi « in cui si alternano come attori il cuore, l'anima, gli spiriti », sì che ogni stato di animo « assume il rilievo plastico di una concreta realtà »; pp. 667-720, M. Pomilio, *Gusto episodico e coscienza letteraria nella « Vita » di Benvenuto Cellini*, mostra che il C. non fu uno scrittore « tutto natura » e d'arte inconsapevole, ma scrisse la *Vita* con un preciso disegno costruttivo e con ben definiti criteri artistici, esamina diffusamente i procedimenti narrativi dello scrittore, mette in rilievo i rapporti tra la *Vita* e le opere minori, trattando anche dello stile del C., del-

l'umanità e dei limiti della sua arte; pp. 730-761, A. M. Ripellino, *Due capitoli di letteratura ceca*, sulla letteratura ceca del Duecento e del Trecento, con accenni a traduzioni e a imitazioni di opere italiane e in genere all'influenza italiana in Boemia (riferimenti a M. Polo, a Jacopo da Varagine, a Guido dalle Colonne, a Guido Cavalcanti, a Enrico di Isernia — il retore italiano che aprì a Praga nel 1270 la prima scuola ceca di « ars dictandi » — al Petrarca, a Giovanni dei Marignolli, ecc.); pp. 762-780, D. Forni, *Il « Demetrio Pianelli » e l'umorismo*, ampio studio sul romanzo del De Marchi, di cui si mettono in evidenza i caratteri, gli aspetti positivi, e i limiti; pp. 781-782, E. Santini, *Studi sul Castiglione*, sui voll. del Cian; pp. 783-787, C. Calcaterra, « *Madrigali italiani in Inghilterra* » di *Alfredo Obertello*, rileva l'importanza del vol. dell'O., che documenta la grande influenza del madrigale italiano in Inghilterra nel Cinquecento e nel Seicento; pp. 788-794, C. Calcaterra, « *Bertoldo e Bertoldino* » *in nuova edizione, col « Dialogo di Salomone e Marcolpho »*, sull'ediz. dell'Emery, con notevoli osservazioni; — (6): pp. 801-821, G. R. Luzzato, *La mostra del Caravaggio*; pp. 822-846, E. Zanette, *Aspirazioni romane di Claudio Achillini*, interessante studio sui viaggi e sulle dimore a Roma dell'A. e sulle sue deluse aspirazioni al cardinalato, con riferimenti anche alle sue idee politiche; pp. 847-860, S. Branzi, *La mostra ferrarese di Filippo De Pisis*; pp. 861-871, U. Marcelli, *La storia come scienza e come arte nel pensiero del Carducci*, notevole indagine; pp. 872-882, L. Berra, *Il padre Cristoforo e il « parere di Perpetua »*, scagiona padre Cristoforo dall'accusa di non aver fatto ogni sforzo per aiutare Lucia e di non aver fatto ricorso al card. Federigo, affermando che la lettera al p. Bonaventura aveva anche lo scopo di informare il cardinale; pp. 883-892, A. Bertola, *In tema di matrimoni manzoniani*, nuovi chiarimenti (cfr. fasc. 1) intorno al tentato matrimonio di sorpresa, con confronti con gli *Sposi promessi*; pp. 893-910, G. Gambarin, *Note foscoliane*: 1. *Il Foscolo e il teatro* (mostra come il F. giovane avesse viva coscienza dell'efficacia del teatro sul popolo, e avanza l'ipotesi che sia di lui un manifesto invitante alla creazione di un teatro civico); 2. *Il F. e il Pieri* (diligente esame dei rapporti tra il F. e il P); 3. *Una ignota disavventura giudiziaria del F.* (intorno a una minaccia di incarceramento per debiti del 1820, con una lettera inedita del 28 marzo 1820, indirizzata secondo il G. a Demetrio Mastraca); 4. *Quel grande che temprando...* (nuove considerazioni in margine al noto passo dei *Sepolcri*, in cui si mostra, tra l'altro, sulla base di un resoconto di una adunanza patriottica tenuta a Venezia nel 1797, che il F. attinse il noto giudizio sul Mach. al Rousseau, e si riprendono in esame i giudizi foscoliani sul M. posteriori ai *Sepolcri*); pp. 911-916, B. T. Sozzi, *Il Baretti fra tradizione e rivoluzione*, notevoli considerazioni sulla posizione ideale del B. nel suo secolo; pp. 917-936, G. Bettini, *La politica religiosa italiana alla vigilia del 1848 in una lettera inedita di Montalembert al cardinale Codolini di Ferrara*, con riferimenti al Gioberti, al D'Azeglio, al Balbo, ecc.; pp. 937-949, G. B. Pighi, *Lettura di Orazio lirico*, fini osservazioni sul primo libro delle *Odi*.

*m. b.*

*Letteratura e arte contemporanea* (1): pp. 31-40, G. De Robertis, *Le rime dell'Alfieri*: « ... La lirica alfieriana, da un principio settecentescamente galante e descrittivo, era arrivata di balzo alla grandezza, con l'aiuto di una attività creatrice fulminea: poi, sedato quell'impeto, ... si confessò, e assunse un modo suo disadorno, sebbene sempre perentorio... »; — (3): pp. 23-32, A. Seroni, *La Nedda del Verga tra romanticismo e realismo*. La «Nedda», crisi di passaggio tra il primo e il secondo Verga, è ambientata nella crisi della società e della cultura italiana. Alcune osservazioni generali sul realismo verghiano, che spiega l'inferiorità del personaggio con motivi sociali e non coi miti razziali del positivismo, ma è limitato nella sua completezza dal senso della fatalità, della rassegnazione; — (6): pp. 7-29, F. Ulivi, *La storicità del lavoro di Carducci*; — (7-8): pp. 33-58, G. De Robertis, *Le parti morali degli Sposi Promessi*. « Negli Sposi Promessi il Manzoni non perde occasione di accampare sue riflessioni generali: nei Promessi Sposi agisce e fa agire, secondo quelle, ma non le dimostra » ... Negli Sposi Promessi non sapeva ancora l'arte dei passaggi, del bene accozzare; e moraleggiando teneva un tono, narrando, altro tono; e lì amplificava, sormontava, qui cadeva nel minuto e realistico ». In taluni brani « si respira aria da Morale cattolica, di quegli esempi edificatori, di quelle grandi parti splendidamente risolte in oratoria alta ».

*p. c.*

*Memorie dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di scienze morali* (Serie IV, vol. 9°, 1949): pp. 1-64, G. Fasoli, *Sulle ripercussioni italiane della crisi dinastica francese del* 1589-95 *e sull'opera mediatrice della Repubblica di Venezia e del Granduca di Toscana*, con molti riferimenti al Paruta e agli ambasciatori veneti; interessa anche per il Davila; pp. 65-109, F. Battaglia, *Lettere di Angelo Camillo De Meis a Pasquale Villari*, importante carteggio, dall'anno 1851 al 1890, opportunamente commentato e illustrato; pp. 111-177, F. Battaglia, *Lettere di Angelo Camillo De Meis a Donato Jaia*, carteggio relativo agli anni 1872-1890, anch'esso assai interessante, e accuratamente illustrato; — (Serie V, vol. I, '50): pp. 1-58, G. Cencetti, *Note paleografiche sulla scrittura dei papiri latini dal I al III sec. d. C.*; pp. 59-90, G. Natali, *Un italiano del Risorgimento: Pietro Maestri*, con riferimenti al Mazzini, al Cattaneo, al Correnti, ecc.; pp. 91-153, G. Vecchi, *Praecepta artis musicae collecta ex libris sex Aurelii Augustini « De Musica »*, nuova ediz. critica, fondata su codici fin qui non utilizzati, dell'epitome del *De Musica* di S. Agostino, con buona introduzione e accurato glossario.

*m. b.*

*Paragone* (n. 2): pp. 5-8, G. De Robertis, *Struttura dei Promessi Sposi*; — (4): pp. 12-17, G. De Robertis, *Lettura sintomatica del primo dell'Orlando*, osservazioni su « tesi » e « arsi », inizi di versi e tempi verbali nell'ottava ariostesca: e su quella di Poliziano; pp. 22-30, L. Caretti, *Perfezione e lavoro nel Tasso*, commento a diverse redazioni di madrigali tasseschi; — (6), pp. 11-16, M. Praz, *La Hypnerotomachia Poliphili*: « ... Vediamo nell'H. un'opera simile a certi edi-

fici del primo Rinascimento nordico, ove forme d'un gotico flamboyant s'alleano alle classiche, in un complesso che non manca d'una sua grazia estremamente labile... »; pp. 16-25, A. Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*; — (10): pp. 3-35, G. Ungaretti, *Secondo discorso su Leopardi*, qualche appunto sull'Infinito, sulle correzioni alla Sera del dì di festa, e sull'influenza del Di Breme su Leopardi; — (12): pp. 3-13, G. Contini, *Un paragrafo sconosciuto dell'italiano letterario nell'ottocento* (*Il diavolo del S. Ufficio di A. Zanolini*): « Dopo il 70 ai vernacoli si chiederà soprattutto sintassi...; e lessico, o icastico o prezioso. Qui interessano soprattutto le giunture foniche, qualcosa che al limite è interiezione ... idiotismi particolarmente cromatici »; — (14): pp. 22-29, A. Seroni, '*Quid vero nunc agimus* '. (Sulla prima familiare del Petrarca). Laura è « il segno d'una crisi, il tentativo d'un compromesso fra la teologia e il naturalismo. Impossibile conciliazione... ». Petrarca non seppe « vedere con chiarezza la rivoluzione che il naturalismo rappresentava di fronte al Medioevo » e non comprese « che il suo dramma e la sua instabilità non eran frutto della natura individuale, ma riflesso d'una grande crisi storica »; pp. 29-37, P. Bigongiari, *Valore dell'Infinito*. Appunti sul valore di infinito in Pascal e Leopardi e sui legami, di contenuto e stilistici, tra Idilli e poesie del periodo fiorentino e napoletano; — (16): pp. 3-26, G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*. Saggio ricchissimo di osservazioni sulla lingua di Petrarca, sui rapporti di P. con la poesia siciliana e lo stil nuovo, sull'esperienza linguistica di Dante; — (20): pp. 44-53, G. Pozzi, *Cultura impresistica in P. Emanuele Orchi*, raffronti tra il materiale metaforico degli emblemisti e quello dei predicatori secentisti; pp. 16-32, A Romanò, *Emilio Praga romantico scontento*, storia della poesia di Praga come tentativo di evitare, attraverso Baudelaire, la decadenza romantica: con buone pagine sul linguaggio realistico di 'Tavolozza', « l'immaginismo tra impressionistico e simbolistico » e la libertà metrica di 'Penombre'.

*p. c.*

*Rendiconto delle Sessioni dell'Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di scienze morali* (S. V, vol. III, '49-'50): pp. 11-60, G. De Vergottini, *Pietro Torelli*, commemorazione; pp. 61-103, L. Bianchi, *Carducci tra Quinet e Uhland*, riconnettendosi a un recente studio del Simeoni (*Convivium*, 1948, 1), riprende finemente in esame la lirica carducciana *Sui campi di Marengo*, mostrando, con accurati confronti con il racconto del Quinet e la ballata *König Karls Meerfahrt* dell'Uhland (di cui il B. dà anche una versione poetica), come il C. abbia rielaborato originalmente i dati e gli spunti attinti alle sue fonti; pp. 115-144, G. Fassò, *Ragione e storia nella dottrina di Grozio*, con riferim. al Vico, al Bruno, ecc.; pp. 145-159, G. B. Pighi, *Tripudium*, fine indagine linguistica sull'etimologia e sulla storia della voce; pp. 160-179, C. Del Grande, *Interpretazione dell'« Alcesti » di Euripide*, acuto e suggestivo studio; pp. 180-197, G. B. Pighi, *La « Rusticatio mexicana » di Raffaele Landívar*, noto poeta guatemalese del sec. XVIII, vissuto a lungo a Bologna, con buone osservazioni; pp. 198-207, G. Tarozzi, *Nuove sorti del naturalismo. L'inesteso*

*e l'infinito*; pp. 208-229, S. Prete, *Un nuovo codice di Terenzio*, scritto nella prima metà del Quattrocento, ora conservato a Bologna.

*m. b.*

*Rinascimento* [*La Rinascita*, II serie] (1) (anno I, n. 1, maggio '50): p. 3, *Ripresa*; pp. 5-24, M. Salmi, *La « Renovatio Romae » e Firenze*, sintesi su Firenze « figlia di Roma » particolarmente in rapporto al « bel San Giovanni »; ed a Cimabue, Giotto, e Arnolfo: « due miti ben precisi dell'antico, sempre in nome dell'Urbe, ispirano l'arte fiorentina » al tempo del Battistero, e poi del sec. XIII tardo che si conclude agli inizi del rinascimento; pp. 25-34, P. O. Kristeller, *Un nuovo trattatello inedito di Marsilio Ficino*, una lettera autografa tratta dalla biblioteca Piancastelli di Forlì, datata 1454, anteriore cioè a tutti gli scritti filosofici di lui, viene commentata nel suo significato storico e filosofico; pp. 35-42, M. Ficino, *Lettera ad Antonio da S. Miniato* (a cura di P. O. Kristeller e A. Perosa), ediz. della precedente; pp. 43-70, E. Garin, *La giovinezza di Donato Acciaiuoli* (1429-1456), uomo « rappresentativo di quel tipo d'umanesimo civile fiorentino » che legò in armonia l'*humanitas* degli studi e lo stato cittadino, ammiratore del Manetti, scolaro dell'Argiropulo, e che nelle sue epistole prospetta « alcuni dei problemi più vivi della meditazione del tempo »; pp. 71-90, G. Spini, *Vaniniana*, sull'ambiente degli avventurieri italiani volti al protestantesimo, a Londra, con documenti dell'archivio di Simancas, tra cui di Guido Bentivoglio; pp. 91-97, E. Garin, recens. a *La coscienza della rinascita negli umanisti francesi* di F. Simone; pp. 98-109, E. Garin, *Note e notizie: Il problema storico del rinascimento italiano*, per un saggio di A. Renaudet; *Dante e gli umanisti*, sul giudizio di che e cosa è poesia per il Bruni, il Manetti, il Landino; *Un codice ciceroniano del Salutati*, ossia il Magliab. XXIX, 199, con note autografe; *La « Defensio Epicuri » di Cosma Raimondi*, conservata in un codice della Laurenziana (Ashb. 267 = 191 catal. C. Paoli); *Giovanni medico Aretino*, notizie biografiche; *Alessandro D'Alessandro e Raffaele da Volterra*, sul *Dies geniales* del primo che dà memorie e « ritratti » vivaci e fedeli delle giornate romane di umanisti, come Filelfo, Ermolao Barbaro, e di Gabriele Altilio e Raff. da Volterra; del quale « ricca miniera di ricordi e di ritratti sono i *Commentarii urbani* dedicati a Giulio II; *Antonio Cittadini da Faenza e lo Studio pisano*, ricorda una lettera del Ficino a quel medico filosofo peripatetico intorno alla sua mancata venuta a quello studio; *A proposito della biografia di Giovanni Argiropulo*, si appurano alcune date valendosi di lettere dell'umanista, a modifica parziale dell'accurato studio di G. Cammelli su di lui; *Plotino nel '400 fiorentino*, notizie, a proposito delle *Enneadi* tradotte da V. Cilento, e una bibliografia, che presenta la linea ideale della storia della fortuna di Plotino; *Versioni umanistiche d'Aristotele*; *Lo-*

(1) Riprende — e la salutiamo con piacere — la rivista che già diede grande impulso agli studi che per tanta parte hanno come tema l'Italia: è organo trimestrale del ricostituito Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento; direttore Mario Salmi, redattore capo Eugenio Garin, segretario Alessandro Perosa.

*renzo prete pisano*, riferisce un giudizio sui due modi dell'argomentare, preferendo il dialettico di Platone e di Cicerone all'assertivo di Aristotele; — (n. 2, agosto '50): pp. 115-124, L. Venturi, *Arte e rinascimento*, precisazioni sul concetto di rinascim. che sono necessarie ai critici d'arte; come pure queste, su due momenti ideali della pittura (Masaccio-Pier della Francesca; Pollaiolo-Leonardo) sono per reversibilità, necessari allo storico di letteratura o filosofia; pp. 125-156 A. Perosa, *Studi sulla formazione di raccolte di poesie del Marullo*. I; è dotta introduz. filologica alla stampa delle poesie del M. in corso di pubblicazione, per illustrare la formazione e trasmissione del *corpus Marullianum*; pp. 157-170, G. Martellotti, recens. a *Un inedito petrarchesco...* ecc. di R. Weiss; pp. 171-173, G. Pellegrini, recens. a *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, v. II, di M. Praz, ed a *English Emblem Books* di R. Freeman; pp. 174-185, Note e Notizie: *Miniature del rinascimento* di M. S.; *Paolo Orlandini poeta e teologo*, discepolo del Ficino, i cui versi ci propongono imitazioni dantesche, e indicano rapporti con il Savonarola e il Ficino, di E. G.; *Documenti di polemiche umanistiche*, ossia tra il Merula e il Poliziano nel 1494, che sono nell'epistolario latino di quest'ultimo, L. XI, indicando un finora non conosciuto libello: *Georgii Merulae in Polit.*, di cui è copia in Napoli, e illustrandone le caratteristiche e la provenienza, di A. P.; *Aggiunte alla Bibliografia sul Marullo*, precisa il valore di diversi saggi e studi stranieri, di A. P.; *Cataloghi di manoscritti*, a proposito di: P. O. Kristeller, *Latin manuscript bookes before 1600: a bibliogr. of the printed catalogues of the extant collections*, estr. da « Traditio », New York, 1948, v. VI; — (a. I, n. 3-4, dic. '50): pp. 195-226, R. Weiss, *The translators from the Greek of the Angevin court of Naples*, interessante la cultura della *Magna Curia*, del '200 e del '300, da re Roberto sino ai primi umanisti; pp. 227-256, A. Campana, *Scritture di umanisti*, su ricerche filologiche e paleografiche riferentisi a codici vaticani latini provenienti da Fulvio Orsini, da cui il Nolhac accettò identificazioni di autografie a volte fallaci; si individuano le scritture di Antonio Costanzi da Fano; pp. 257-279, A. Perosa, *Studi sulla formazione delle raccolte di poesie del Marullo*, II, continuaz. e fine; pp. 281-292, L. Pàlinkàs, *Il contributo dell'umanesimo nella formazione della vita spirituale ungherese*, anche colà « l'umanesimo, sorto alla fine del '300, definitivamente rafforzatosi sotto il regno di Mattia Corvino e diffusosi larghissimamente nel '500 e '600, non fu un episodio isolato » e fugace della civiltà ungherese di solito accentrato al ricordo di quel re; pp. 293-321, M. Messina, *Francesco Accolti di Arezzo*, notizie biografiche su questo umanista, giureconsulto, letterato del sec. XV (1416-1488), ed esame dell'opera: i suoi versi in volgare e in latino sono « una attività marginale »; partecipò al secondo certame coronario del 1442; si aggiungono appendici sulla famiglia, e bibliografia delle opere; pp. 323-339, G. Santangelo, *La polemica fra Pietro Bembo e Gianfrancesco Pico intorno al principio d'imitazione*, avvenuta nel 1512 a Roma nell'ambiente letterario degli *Horti* di Angelo Colocci; si stabilisce con ricerche accurate la *editio princeps* delle due epistole, o *libelli* del Pico: *De imitatione*, Basilea, Froben 1518, contenente anche la lettera latina di ugual

titolo del Bembo, stampata poi da questi nel 1530 a Venezia; della seconda epistola del Pico, di risposta al B., s'era quasi perduta memoria; la polemica avvenne durante la stesura delle *Prose d. volgar lingua* del B., onde anche da ciò la sua importanza; pp. 341-353, P. G. Ricci, *Sei anni di studi petrarcheschi*, dal '44 al '50, rassegna bene informata che dà rilievo all'opera recente della critica ed estera ed italiana ed alle nuove edizioni filologiche dei testi latini, necessari (e pare strano, ma è da dir così!) a chi voglia intendere davvero il P., anche il poeta: rileviamo solo la dimenticanza della rassegna del Billanovich, *Giornale*, **125**, 55; pp. 355-356, M. Salmi, recens. a *La basilica di Fano e la formazione del Trattato di Vitruvio* di F. Pellati; pp. 356-359, G. Spini, recens. ad *Avvertimenti di don Scipio di Castro a M. A. Colonna quando andò vicerè in Sicilia* di A. Saetta; pp. 360-365, Note e Notizie: *Critica congetturale e testi umanistici* di A. P., sul criterio di mantenere, in essi, passi o irregolari rispetto all'uso classico o apparentemente corrotti, se ben documentati; come in Landino, *barbiton* creduto allora femm. (*Xandra* III, 17, 8); *Vespasiano da Bisticci* di M. S., sulla ediz. delle *Vite* a cura di Paolo d'Ancona ed Erhard Aeschlimann, Milano, Hoepli 1951; *Benvenuto Cellini*, di M. S., sulla ediz. in versione inglese (quella di J. A. Symonds) della *Vita* con introduz. e note di J. Pope-Hennessy, London, Phaidon, 1949; *La filosofia rinascimentale dell'uomo* di C. Vasoli, sul vol. antologico di versioni inglesi di scritti famosi umanistici, su cui v. *Giorn.* **127**, 118. *g. db.*

*Saggi di umanismo cristiano*, Quaderni dell'almo collegio Borromeo, Pavia (I, 4, dic. '50): pp. 12-21, D. Rastelli, *La curiosità di Dante nei canti XVII e XVIII dell'Inferno*, intorno all'atteggiamento di « urtante curiosità » assunto da D. nei confronti degli usurai e dei seduttori; pp. 29-45, D. Bianchi, *Matrimoni per burla*, « appunti per la storia di un motivo poetico », analizzato nel suo svolgersi da *Angelo di bontà* del Nievo a *Che cosa dirà il mondo* di S. Farina, a *Ma non è una cosa seria* di Pirandello; — (VI, 1, marzo '51): pp. 7-12, E. Bigi, *Il « San Francesco » di Jacopone*, analisi delle due laude francescane di J. (LXI e LXII ed. Ferri-Caramella), con un rapido confronto fra l'esperienza religiosa e artistica dei due scrittori; pp. 13-15, C. Angelini, *Questo Manzoni*, richiamo alla « renovatio » apportata dal M. al « contenuto religioso e spirituale » dalla quale prende vita e significato la sua « renovatio » nel campo dello stile; pp. 16-23, P. Vaccari, « *De Consolatione* », sugli ultimi anni pavesi di Andrea Alciato; pp. 36-45, D. Rastelli, *Paradiso XXIX, 1-9*, discussione delle opinioni espresse dal Getto e dallo Chimenz intorno ai versi suddetti; — (2, giugno): pp. 7-11, I. Sanesi, *La chiusa del « Cinque Maggio »*, dimostrazione che il M. non immaginò, ma conobbe effettivamente la fine cattolica di Napoleone, attraverso la « Gazzetta di Milano » del 17 luglio 1821, il numero successivo cioè a quello che comunicava, senza particolari, la morte di N.; pp. 33-39, G. Cavalli, *Per un recente giudizio sulla « Hypnerotomachia Poliphili »*, discussione del giudizio del Croce; non si tratta di « antipoesia », ma di letteratura « oratoria » e « didascalica »; pp.46-53, D. Rastelli, *Il viaggio di Dante*, sull'atteggiamento

di D., nelle tre cantiche, come « viaggiatore »; pp. 54-56, D. Rastelli, *Il canto di Ulisse*, paragonato con l'inizio del Canto II del *Par.*; — (3, sett.): pp. 8-24, R. Schira, *Padre Bresciani e il Leopardi nella polemica antiromantica*, analisi del libretto del B. *Sopra il romanticismo*, attraverso un confronto con il *Discorso* del L.; pp. 56-68, A. Romanò, *Documenti dell'elaborazione petrarchesca*, confronto degli abbozzi della Canzone petrarchesca *Che debb'io far*, contenuti nel CVL 3196, con la stesura definitiva del CVL 3195; — (4, dic.): pp. 1-5, P. de Benedetti, *Il poema gotico*, « la *Commedia* è la visione gotica dell'umanità »; pp. 15-20, M. Fittoni, *Un quasi ignoto poeta e il Leopardi*, accostamenti fra motivi e forme del Viale e del L.; pp. 21-30, V. Locatelli, *L'episodio di Belacqua e la sua cornice*: « l'accento poètico batte... sull'energia del volere, e il significato morale e ad un tempo il valore poetico si compendiano in un'immagine di virile volontà protesa al suo fine »; pp. 31-34, D. Isella, *Di Mylord P., Grisostomo e Madamm Bibin*, confronto fra l'articolo *Del criterio ne' discorsi* del Berchet e il *Romanticismo* del Porta; pp. 43-58, G. De Toni, *Divagazioni intorno al protagonista del « Fu Mattia Pascal »*; pp. 59-63, A. Romanò, *Documenti dell'elaborazione petrarchesca*, analisi delle correzioni e varianti dell'autografo del *Trionfo dell'Eternità*. *e. b.*

*Studi petrarcheschi* (III, '50): p. 7-12, F. Maggini, *Un'ode di Orazio nella poesia del Petrarca*, dopo aver osservato che il P. per primo sentì l'influenza dei classici anche nella lirica volgare e riecheggia spesso Orazio lirico, anche in ciò iniziatore del gusto del Rinascimento, mette in evidenza le molteplici imitazioni petrarch. dell'ode 22 del libro I; pp. 13-22, R. Weiss, *Barbato da Sulmona, il P. e la rivoluzione di Cola di Rienzo*, pubblica, traendoli da un ms. corsiniano, collegandoli con una analisi delle parti omesse e illustrandoli convenientemente, i punti più notevoli di una epistola latina di B. da S., in cui l'umanista deplora la decadenza della Roma del tempo, e ne spera la resurrezione ad opera di Cola e del P.; pp. 23-35, P. G. Ricci, *Per il testo della petrarchesca « Apologia contra Gallum »*, dà notizia dei mss. dell'opera conservati in Italia e addita e corregge i principali errori dell'ediz. del Cocchia; pp. 37-46, P. G. Ricci, *Per il testo dell'invettiva petrarchesca « Contra quendam innominatum »*, tratta dei rapporti fra i codici dell'*Invectiva* e illustra i miglioramenti portati dal Ricci al testo dell'opera nella sua recente edizione; pp. 47-96, G. Rotondi, *Un volgarizzamento inedito quattrocentesco del « De otio religioso »*, pubblica, con opportune illustrazioni, larga parte del volgarizzamento in questione (anonimo, ma eseguito a Ferrara, e conservato oggi a Wolfenbüttel), con osservazioni anche sulla « fortuna » del P. a Ferrara nei sec. XIV-XV; pp. 97-116, A. del Monte, *Bernart Marti*, fine esame critico della lirica di questo interessante trovatore; pp. 117-141, G. Favati, *Tecnica e arte nella poesia cavalcantiana*, con osservazioni notevoli sul « carattere emotivo » dell'arte del C., sulla sua raffinata perizia tecnica, su vari motivi predominanti nella sua lirica amorosa (lo sbigottimento, il senso di solitudine, ecc.), nonchè su alcuni aspetti delle rime non amorose; pp. 143-164, E. Raimondi, *Francesco Filelfo interprete del Canzoniere*, acuto saggio d'in-

sieme sul commento del F. al *Canzoniere*, di cui si mettono in rilievo le osservazioni penetranti che vi compaiono accanto alle stranezze e alle interpretazioni arbitrarie, aggiungendo considerazioni sull'interesse dei letterati bolognesi (specialm. di F. Beroado) per il P.; pp. 165-170, L. Caretti, *Bembo e Della Casa*, dimostra che la lirica *Era Madonna al cerchio di sua vita*, attribuita al Della Casa, e da taluni scissa in due autonomi frammenti, è in realtà un abbozzo di un sonetto del Bembo; pp. 171-181, P. L. Valente, *Quesiti nell'interpretazione italiana dei sonetti shakespeariani*, discute intorno all'interpretaz. di vari passi dei sonetti, resi non felicemente dall'Ungaretti nella sua recente versione; pp. 182, [C.] C[alcaterra], *La canzone « Tenebrosa... »*, falsamente attribuita al P., da assegnarsi a Francesco Accolti, e da ritenersi composta tra il 1442 e il 1446; pp. 183-196, R. O. J. Van Nuffel, *Il P. nell'opera di Jan Vander Noot*, poeta fiammingo del sec. XVI, che volle essere quasi nella sua patria un nuovo Petrarca; pp. 197-203, E. Varady, *Il P. personaggio di un romanzo ungherese*, il romanzo *La rosa d'oro* di Ladislao Passuth, apparso nel 1942; pp. 205-213, A. Vallone, *La « cortesia » nelle rime petrarchesche*, mostra che nel P. la parola è « staccata dal mondo cortigiano dei provenzali » ed è volta ad esprimere « l'interiore perfezione raggiunta dall'uomo », un « interiore modo di vita », caratterizzato soprattutto da sentimenti di amore e di bontà, di nobiltà e di dolcezza, di gentilezza e onestà »; pp. 215-229, E. Raimondi, rassegna del vol. di R. Weiss, *Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un capitolo del « Trionfo della Fama »* (Roma, 1950), intorno alla scoperta, fatta dal Weiss, di un abbozzo, risalente al 1371, di un rifacimento del terzo capitolo del *Trionfo della Fama*, con considerazioni interessanti anche sui *Trionfi* in generale e i loro rapporti con l'*Amorosa visione* boccaccesca; pp. 230-276, M. Boni, ampia rassegna dell'accurata edizione critica curata da P. G. Ricci dell'*Invectiva contra quendam magni status hominem, sed nullius scientie aut virtutis* (Firenze, 1949), in cui, reso conto dell'edizione, sono ripresi in esame tutti i problemi relativi all'interessante e poco nota *Invectiva*, indicando fonti fin qui non individuate, studiando la lingua e il *cursus*, ridiscutendo la questione della data (che è probabilm. il 1355) e quella dell'identificazione dell'ignoto prelato contro cui l'opera è diretta (e a questo proposito si riconferma l'identificazione, proposta dal Rajna e dal Cochin, col card. Jean de Caraman), cercando di chiarire passi rimasti oscuri, ecc.; pp. 277-282, E. Raimondi, rec. del vol. di W. Rüegg, *Cicero und der Humanismus. Formale Untersuchungen über Petrarca und Erasmus*; pp. 283-287, M. Boni, rec. del vol. di U. Mariani, *Il Petrarca e gli Agostiniani*; pp. 288-290, *Una relazione inedita di A. Foresti*. Seguono notizie brevi. *m. b.*

---

*Comparative Literature* (University of Oregon, I, 1, Winter 1949): W. P. Friederich, *Dante through the Centuries*: la conoscenza e l'apprezzamento di Dante furono più o meno continui in Inghilterra; interrotti, in Francia, nell'età da Ronsard a Voltaire; dovuti, in Germania, a motivi di polemica antipapale prima del 1750, e quindi,

da Schlegel in poi, a motivi letterari; limitati, in Spagna, al sec. XV, se si esclude Quevedo; dovuti alla prima stampa (1559) del « De Monarchia », in Svizzera, e poi sviluppatisi da Bodmer a Scartazzini; singolarmente sviluppati in America, da Emerson a Norton. Queste varie vicende sono testimoniate dal crescente numero delle traduzioni della *Commedia* e delle opere minori, fino al '500 e dall'800 in poi; dalle opere letterarie ed artistiche da Dante ispirate. È dubbio, per i poemi allegorici del '300 e del '400, quanto sia dovuto direttamente a Dante; la cui fama declina dopo il '500, per il classicismo rinascimentale e per i sospetti cattolici di un preluteranesimo dantesco. La fama si rinnova col preromanticismo e poi si allarga sempre più, specialmente in Germania. In ciò un decisivo fattore è rappresentato dagli Italiani all'estero, fra i quali D. G. Rossetti, autore del terzo dei grandi tentativi di snaturare l'opera di Dante; G. Toffanin, *Omero e il Rinascimento italiano*: esiste una storia, costituita di elementi più sentimentali che razionali, della rinascimentale cristianizzazione di Omero (Coluccio Salutati, Poliziano, ecc.), arenatasi « alle prime sabbie preilluministiche » (Tassoni, ecc.), quando « il pensiero critico, non più attratto dalle coincidenze di Dio, dovette rassegnarsi a cercare in esse (Iliade e Odissea) le incongruenze dell'uno o dei molti che le avevano scritte »; — (2, Spring 1949): H. Hatzfeld, *A Clarification of the Baroque Problem in the Romance literatures*: come dimostrano le affinità, p. es.: fra Tasso, Cervantes e Racine, esiste uno stile barocco dei paesi romanzi e cattolici dell'Europa durante il sec. XVII. Esso si informa ad un nuovo umanesimo aristotelico, appoggiato dal Concilio di Trento. Le nuove tendenze moralistiche rendono gli scrittori più consapevoli di problemi come la catarsi e dell'importanza di un linguaggio raffinato e conveniente. Queste tendenze si espandono in un sentimento dell'arte nuovo nella concezione e nella rappresentazione. La rappresentazione almeno può definirsi come tendente alla *fusione* anzichè ai vivaci contorni nella struttura e nello stile letterario (chiaroscuro, echi). Ciò è in armonia col paradosso della luce della *oscura* fede, altro elemento vitale del nuovo metafisico *homme ouvert* opposto alla razionale chiarezza del terreno *homme clos* del Rinascimento. L'*homme ouvert*, pieno della dignità del divino, deve usare forme rappresentative piene di maestà e di magnificenza. Il suo cosciente dovere di camminare alla presenza di Dio, che il linguaggio del sec. XVII ha, nell'instabile equilibrio tra passione e virtù, porta ad una scelta per la virtù, che è evidente nei personaggi letterari femminili; W. J. Grace, *Orthodoxy and Aesthetic Method in Paradise Lost and the Divine Comedy*: esaminando soprattutto Milton, e solo a paragone Dante, si conclude che il metodo di Dante, simbolico più che storico, permette di indicare efficacemente, senza congetture, la verità velata di mistero, ed è perciò più adatto a penetrare l'universale verità della religione; — (3, Summer 1949): P. Rebora, *Comprensione e fortuna di Shakespeare in Italia*: l'anglomania italiana del '700 era orientata verso gusti diversi dagli shakespeariani: ma è possibile trovare qualche acuto giudizio di Paolo Rolli circa le probabili interpolazioni e sul valore morale dei drammi dello Shakespeare. Mancò agli Italiani un interprete veramente com-

pleto, filologicamente e spiritualmente preparato. Col Romanticismo, un poco melodrammaticamente, si apre la via alla comprensione di Shakespeare, di cui Manzoni, Mazzini, Verdi e Boito saranno i veri cultori; finchè nell'ultimo mezzo secolo Shakespeare è diventato, per gli Italiani colti, una delle forze poetiche più care, più vive e operanti; — (II, 1, Winter 1950): A. Lytton Sells, *Zanella, Coleridge and Shelley*: per esaminare le tracce della lettura dei lirici romantici inglesi nell'opera dello Zanella, di poco aiuto sono le sue *Versioni poetiche*, la cui scelta fu dettata forse da disponibilità di testi più che da gusto. Ma è documentabile, pur nella differenza d'accento, la filiazione di alcune poesie dello Zanella (Veglia, Il Sonno) da quelle del Coleridge (Kubla Khan) e dello Shelley; — (2, Spring 1950): Guy Tosi, *G. D'Annunzio lecteur d'André Malraux*: esaminando una copia della *Condition humaine* postillata dal D'Annunzio, si conclude che « più che d'una lettura, si tratta di una confessione e d'una meditazione... indirette, sull'azione, l'amore e la morte ». *p. c.*

---

* Del recente concorso per una cattedra di filologia romanza presso l'Università di Pavia sono riusciti vincitori: 1. Gianfranco Contini, 2. Alfredo Cavaliere, 3. Ettore Li Gotti. Gianfranco Contini, che ci onoriamo di annoverare fra i nostri collaboratori, rientra così in patria dopo i lunghi anni d'assenza per l'insegnamento tenuto a Friburgo in Svizzera e Berkeley negli Stati Uniti d'America. Egli andrà, se siamo bene informati, a Padova, mentre i professori Cavaliere e Li Gotti rimangono nelle sedi attuali, cioè a Venezia e Palermo.

* Due nostri giovani collaboratori, Fredi Chiappelli e Aldo Scaglione, hanno avuto recentemente incarichi che mostrano quanto sia apprezzata anche all'estero la loro attività di studiosi. Fredi Chiappelli è stato chiamato alla neoistituita cattedra di lingua e letteratura italiana presso l'Università di Lausanne, e ad Aldo Scaglione è stato affidato l'insegnamento di lettere italiane già tenuto da G. A. Borgese nell'Università di Chicago. Rallegramenti.

* La *Society of Italian Studies*, fondata nel 1927 dal compianto prof. Walter Ll. Bullock dell'Università di Manchester, e presieduta attualmente da E. R. Vincent dell'Università di Cambridge, condirettore della rivista *Italian Studies*, si è fatta promotrice d'un Congresso internazionale di studi italiani, che dovrebbe riunirsi a Cambridge nella primavera o estate del 1953. I promotori si rivolgono in prima linea agli italianisti fuori d'Italia, ma esprimono la speranza che abbiano a partecipare al Congresso anche studiosi « from Italy itself ». Durata prevista del Congresso circa una settimana. Per informazioni, proposte etc. rivolgersi alla dott. Barbara Reynolds, segretaria della Società, 16, St. John's Street, Cambridge, England.

* Al 66° Congresso annuale della MLA (Modern Languages Association), tenutosi a Detroit dal 27 al 29 dic. 1951, il programma italiano constò di due sezioni: la prima (Medioevo e Rinascenza), presieduta da Vincenzo Cioffari, presentò le seguenti relazioni: « La struttura esemplaristica del *Decamerone* » (Prof. Enrico De' Negri, *Columbia Un.*), « Il mito dell'unità ladina » (Giuliano Bonfante, *Princeton Un.*), « Petrarca, la gloria e l'immortalità » (Ulrich Leo, *Un. of Toronto*). La seconda (moderna), sotto la presidenza di Valentina Giamatti, presentò: « Howells, Goldoni e il Realismo » (James L. Woodress, Jr., *Butler Un.*), « La critica letteraria italiana del dopoguerra » (Rigo Mignani), « Il primo traduttore tedesco dei *Promessi Sposi* » (Bernhard V. Valentini, *New York Un.*). Queste relazioni saranno tosto pubblicate sulla *PMLA*.

Mancò, per aver dovuto partire alla volta dell'Italia, Gianfranco Contini, nominato nell'estate del '51 professore all'Università di Berkeley (California), ed atteso con una relazione « Per un'interpretazione teleologica della metafonesi ».

Tenne pure una riunione la rappresentanza dell'American Association of Teachers of Italian, di cui sono attuali presidente e segretario H. H. Thornton e A. Galpin. A. Scagl.

* Il 5 novembre 1951, alla presenza del Presidente della Repubblica, si sono inaugurati a Milano, nella Braidense, i lavori del Congresso nazionale dell'Associazione per le biblioteche italiane ed è stata aperta la nuova Sala Manzoniana. La visita ai cimeli della Mostra, elegantemente allestita nella Sala del Mappamondo, è stata preceduta da una relazione della Direttrice, dott. Maria Schellembrid Buonanno, e da un discorso del conte Alessandro Casati, Presidente del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, su « Manzoni e il libro ». Il Presidente Luigi Einaudi — sotto il cui alto patronato la nuova Sala manzoniana, a sessantacinque anni dalla prima inaugurazione, ha potuto realizzarsi — ha lungamente ed accuratamente esaminato ogni autografo, ogni cimelio, ogni ritratto esposto.

Quale documento di tale celebrazione rimarrà il catalogo, impeccabilmente impresso a Milano dalla Tipografia U. Allegretti di Campi: Biblioteca Nazionale Braidense - Milano, *Catalogo della Mostra manzoniana, 5 novembre - 20 dicembre 1951*. Ornata di numerose tavole fuori testo, questa pubblicazione illustra il ricco materiale manoscritto e a stampa oltre che iconografico, per la massima parte posseduto dalla Braidense dopo il ritorno del suo fondo dapprima passato alla Casa del Manzoni con la costituzione del Centro, e ora messo insieme con rari pezzi anche con la partecipazione della Biblioteca dell'Institut de France e di biblioteche, persone e pinacoteche italiane.

Il catalogo propriamente detto è preceduto da una dotta rassegna — *La sala manzoniana di Brera* —, dovuta alla dott. Schellembrid

Buonanno, e da appassionate parole — *Al lettore* — stese da Fausto Ghisalberti (del Centro Nazionale di Studi Manzoniani), al quale, oltre che il contributo per la organizzazione della Mostra stessa, si deve la redazione delle voci del Catalogo, corredato dalle note illustrative che lo precedono. Una pubblicazione del genere è veramente una guida nell'ampio materiale ormai, con nuovi doni ed acquisti, ripristinato nella Braidense.

Il 6 novembre il Congresso dell'Associazione delle biblioteche, per onorare il Manzoni, continuava i propri lavori a Lecco nella casa che fu sua.

C. Cord.

* L'estrema esiguità dello spazio — che ci obbliga più d'una volta a procrastinare la pubblicazione di notizie bibliografiche — ci permette soltanto ora di parlare della stampa, compiuta fin dal 1950, dell'ultimo volume della *Storia della letteratura italiana* di Arturo Pompeati, edita dalla casa UTET di Torino.

La vasta opera in 4°, comprende quattro volumi: I, *Il Medio Evo* (pp. XII-764, con 249 fig.) edito nel 1944; II, *Dall'umanesimo al Tasso* (pp. VIII-872, con 409 fig.) edito nel 1946; III, *Dal Marino al Foscolo* (pp. VIII-716, con 329 fig.) edito nel 1948; IV, *Dal romanticismo al Pirandello* (pp. VIII-680, con 323 fig.), appunto del 1950. Ciascun vovolume è corredato d'un'ampia bibliografia, divisa per capitoli, e di indici dei nomi.

Il tono di questa opera è alquanto differente da quello della *Storia* di Giuseppe Zonta, pubblicata or sono venticinque anni circa dallo stesso editore: essa intende non sostituirla, ma rivolgersi, con una sua propria originalità e fisionomia, ad un pubblico diverso. La prima, ornata di dottrina e densa di vedute personali, ambiva quasi di essere nel suo robusto dettato stilistico, la vasta sintesi di un'intera esperienza di maestro: ed essa non ha ancor cessato il proprio ufficio presso chi intenda approfondire i suoi giudizi critici riguardo a taluni ampi spazi e a certi grandi nomi della nostra storia letteraria. Questa del Pompeati è meno austera, ma molto più cordiale di tono. Di ampiezza un po' minore dell'altra, è fatta per porgere una conoscenza vasta della nostra storia letteraria, criticamente rappresentata; ma con la signorile duttilità e vivezza di forma propria all'autore. Di qui il suo garbo nel presentare le figure massime dei poeti e dei prosatori e nel toccare degli autori minori. Non ci possiamo addentrare in osservazioni particolari, qui fuori di luogo, ma ci basti l'aver accennato al pregio più evidente di quest'opera che, come abbiamo potuto accertare da molti saggi di letture in ogni volume, senza ostentare originalità a ogni costo, sa, con elegante senso del limite, porgere le notizie critiche più accertate, secondo una costante e sobria opera chiarificatrice. La sua vera originalità è in tale intelligenza, nel notare e quasi porgere i problemi senza alcuna insistenza di formule ispide, e nel

risolverli con senno, o nell'indurre il lettore a pensarvi, quando non siano ben stati ancora posti a fuoco. È questa un'opera che renderà indubbi servizi a chi voglia informarsi della nostra letteratura; e le molte illustrazioni di frontespizi di libri, di facsimili di autori, di ritratti e di luoghi illustri le aggiungono pregio. g. db.

* *I Promessi Sposi* del Manzoni, pubblicati in una nuova versione inglese da Archibald Colquhoun (Dent edit. Londra 1951) dopo più di cent'anni dalla prima ed ultima traduzione completa (essa risale al 1844, ma era stata condotta sopra la stampa del 1827, e cioè era imperfetta *ab origine*, non tenendo conto del testo del 1840) e che, per di più, per la poca accoglienza ricevuta, non era stata mai ristampata (bastavano finora traduzioni parziali ridotte o mutilate), stanno finalmente ottenendo in Inghilterra grande successo di lettori e di critica, e questa parla di « capolavoro » con gradita sorpresa: perciò è da attendersi facilmente che l'opera sia non solo « scoperta » da un ampio numero di lettori di tutti i paesi di lingua inglese, ma nel giudizio unanime degli stranieri venga infine collocata in quella stima che al libro conviene.

La notizia deve essere accolta con piacere. L'alone di silenzio, o peggio, la disistima circondata di noia, e l'ignoranza insomma, per incapacità di entrare in esso, a cui pareva condannato il libro all'estero (per l'Inghilterra tracciò la storia di tal trascuranza Nicoletta Neri nello studio intitolato *La fortuna del M. in Ingh.*, Torino 1939, che è il più sicuro ed informato lavoro in proposito), non impedì certamente ai lettori ed ai critici italiani di far giusto conto del romanzo; ma un'ombra rimaneva su di esso, poichè pareva strano che non godesse nella voce mondiale di quella stima di cui noi lo si riteneva degno: ora la verità comincia a farsi strada. E se riteniamo esatte le ragioni storiche e psicologiche acutamente addotte già dalla Neri, ed ora dagli scrittori che sui nostri giornali si sono occupati del fenomeno (come G. Alberti, in un elzeviro su « La Nuova Stampa », 10 ott. '51; e N. Ruffini in « Il Mondo » di Roma, 24 nov. '51) osiamo chiederci: l'incomprensione secolare del gran libro non è forse dovuta soprattutto al fatto che in esso proprio il vinto sulla terra è amato, compianto, esaltato, ed il potente dolorosamente rappresentato? Ecco che quindi solo oggi anche molti stranieri, divenuti più inquieti, e moralmente oppressi, in questa « terra desolata » dalla sventura, si ritrovano nell'intimo più puri ed umili, e quindi disposti a intendere chi da secoli era vissuto tal quale il Manzoni rappresenta Renzo e Lucia, e perciò anche il significato del romanzo. Non l'arte soltanto, forse, ma la morale del Manzoni vince, nell'improvvisa celebrità del libro; e il Manzoni, se lo sapesse, per primo ne sarebbe lieto. Ma crediamo che dall'intenderne la morale sia poi agevole il passo a gustarne l'umorismo e la poesia; e l'auguriamo. g. db.

* Tutto dedicato alle manifestazioni indette dalla Société des Sciences, Lettres et Arts di Agen in onore di Giulio Cesare Scaligero, in occasione della reinumazione dei suoi resti, è un fascicolo (il secondo trimestrale del 1951) della *Revue de l'Agenais*, bollettino della Società stessa (77e année, pp. 69-180, con tavole f. t.).

La Società (che allora si chiamava Société d'Agriculture, Sciences et Arts), il 2 dicembre 1871 aveva preso in consegna la cassa che conteneva i resti dello Scaligero, raccolti il 26 maggio 1792 nella chiesa degli Agostiniani nel momento in cui si procedeva alla sua demolizione. La solenne promessa di allora (« pour que cette dépouille fût, le plus tôt possible et définitivement, déposée dans un monument public spécial avec les honneurs dus à la mémoire de cet illustre citoyen agenais ») è stata ora mantenuta, e nei giorni dal 17 al 20 maggio 1951 sono state rese solenni onoranze all'umanista che la Francia considera come suo cittadino. La tomba al cimitière de Gaillard, a Agen, e le varie manifestazioni, tanto nella città (con la solenne reinumazione e il congresso dei lavori intorno alla vita e all'opera dello Scaligero) quanto nei dintorni (con una visita all'antico possesso dell'umanista, a Vivès, nel pittoresco vallone ancor oggi detto « di Verona » in suo ricordo), sono un documento notevolissimo di tanto fervore, alimentato da studiosi di più nazioni e patrocinato dalle autorità francesi e italiane.

Oltre quanto concerne la cronaca di tali manifestazioni (di cui in modo particolare conserva traccia la relazione di Marcel Massip, segretario perpetuo della citata Société des Sciences, Lettres et Arts), interessa notare nel fascicolo le seguenti comunicazioni: Yves Perotin, archiviste en chef de Lot-et-Garonne, *États de trois questions concernant J.-C. Scaliger* (I. *Les documents de la famille de Lescale*; II. *Les ossements scaligeriens*; III. *La lettre de Rabelais à « Salignac »*); Vernon Hall Jr., professore di letteratura comparata nel Dartmouth College di Hanover, U.S.A., *Esquisse dépouillée de la vie de J.-C. Scaliger*; R. Duperie, Doyen honoraire de la Faculté de Médecine di Bordeaux, *Jules-César Scaliger médecin*; W.-E. Van Wiick, direttore del Collège Néerlandais nella Città Universitaria di Parigi, *Le monument pour Joseph Scaliger à Leyde, en Hollande* (con riproduzione fototipica dell'iscrizione del monumento eretto all'ultimo degli Scaligeri, Giuseppe, figlio di Giulio Cesare); Yves Renouard, Doyen de la Faculté des Lettres di Bordeaux, *Les Italiens dans le Sud-Ouest de la France au XVIe siècle* (al nome celebre di Matteo Bandello, appunto vescovo di Agen, sono uniti quelli di mercanti, agricoltori, giuristi, uomini d'arme: si citano Giovanni Ferrone, giurista veronese di cui negli studi di Vernon Hall, e il nobile milanese Girolamo Airoldi e quindi i Cerretani, i Salvi, gli Antinori e altri ancora); Raymond Marcel, segretario generale dell'Association Internationale des Historiens de la Renaissance, *Scaliger et la poétique d'Aristote*.

Molto importante nel fascicolo è ancora il catalogo dell'esposizione in onore di G. C. Scaligero e del figlio, con manoscritti, documenti, opere, iconografia e bibliografia. In quest'ultima sono da segnalare i numerosi lavori di Vernon Hall Jr. (tra cui in special modo vanno ricordati i seguenti: *Scaliger Family Papers*, nei *Proceedings of the American Philosophical Society* di Filadelfia, 1948; *Scaliger's Defense of Poetry*, in *P.M.L.A.* di New York, 1948, e soprattutto *Life of Julius Caesar Scaliger*, pubblicato a Filadelfia, The American Philosophical Society, 1950).

Riportiamo il testo dell'iscrizione messa ai piedi della stele funeraria che reca un medaglione in bronzo, scolpito, per richiesta dello Stato, da Raymond Sydre, Presidente del Salon d'Hiver di Parigi: *Academia Aginnensis fecit - Amicis Scaligeri adjuvantibus - MCMLI.* (L'epitaffio è quello stesso che lo Scaligero volle per sè: *Julii Caesaris Scaligeri quod fuit - 1484-1558*). Nell'antico possesso dello Scaligero a Vivès (dove verosimilmente convennero da lui il Bandello, la vedova di Cesare Fregoso e Nostradamo) è stato apposto, su un frammento di muraglione, il seguente ricordo: « Ancien domaine de J.-C. Scaliger - Hommage des admirateurs du savant - 20 mai 1951 ».

C. Cord.

† Un altro lutto ha colpito il *Giornale storico*. A Procaria in Val di Lanzo, dove s'era ritirato da qualche anno con la ricca sua biblioteca, è mancato il 24 dicembre 1951, quasi novantenne, Vittorio Cian, che dal 1918 al 1937 era stato direttore di questo *Giornale*.

Era nato il 19 dic. 1862 a S. Donà di Piave. Iniziati gli studi a Venezia, dove fu alunno del Convitto nazionale Marco Foscarini (e i primissimi suoi scritti, stampati nel 1881 e '82, nacquero da fatti e iniziative del Convitto), li proseguì poi a Torino sotto la guida di Arturo Graf, che lo ebbe carissimo. Il Cian stesso ha narrato alcuni episodi dei suoi rapporti col Maestro nella nota su *Arturo Graf, nel I centenario della nascita* (ora in *Scritti di erudizione e storia letteraria*, Siena 1951).

Dopo la laurea, conseguita con una tesi sul Bembo rielaborata nel volume *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo* (1885), insegnò per alcuni anni nelle scuole secondarie. Insegnava nel liceo Cavour di Torino quando nel 1895, riuscito vittorioso nel relativo concorso, ottenne la cattedra di lettere italiane nell'Università di Messina, dove, a partire dal 1897, ebbe a collega il Pascoli e si strinse a lui d'amicizia divenuta anche più cordiale durante gli anni passati insieme a Pisa. Le tappe successive, a Pisa, testé nominata, e a Pavia, l'avvicinarono a Torino, dove l'attiravano i ricordi della giovinezza e i legami di parentela contratti col suo matrimonio, avvenuto nel 1893,

e dove nel 1913 succedette al Graf, morto in quell'anno. E a Torino rimase fino al suo collocamento a riposo nel 1935. In quarant'anni d'insegnamento ebbe una folla di scolari, molti dei quali distintisi negli studi e ascesi alla cattedra universitaria o affermatisi in altro modo: basterà ricordare Natalino Sapegno e Mario Fubini, Carlo Dionisotti, Letterio di Francia, Giuseppe Guido Ferrero, Gustavo Vinay, Edmondo Rho, tutti collaboratori di questo *Giornale*.

Della generazione di studiosi succeduti al D'Ancona e al Carducci, fedeli al metodo storico, il Cian fu tra i più benemeriti. Dominava come pochi altri tutto il campo della storia letteraria, dalle origini ai tempi moderni. Chi scorra la bibliografia dei suoi scritti (1881-1931) compilata da lui stesso per *L'opera del II Cinquantenario della R. Deputazione di storia patria*, Torino 1933, pp. 162-185, riprodotta a cura di Luigi Negri, con aggiunte fino al 1936, in appendice agli *Scritti minori di V. C.*, Torino 1936, II 409-432, resta ammirato del numero e della varietà delle sue pubblicazioni. Ma particolarmente l'attrassero due figure eminenti del nostro Cinquecento, Pietro Bembo e Baldassar Castiglione, e, attraverso il corso di tutta la nostra letteratura, le vicende e fortune della poesia satirica. Col già ricordato volume sul Bembo egli debuttò, se prescindiamo da cose minori, nel campo degli studi (1885), e col volume su *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento, Baldassar Castiglione*, conchiuse nell'anno stesso della morte la sua lunga e fruttuosa fatica di studioso. Le ricerche, incompiute, su *La satira* sono consegnate nei due volumi (1923, 1938-39) così intitolati della collana Vallardi.

L'erudizione, tutta di prima mano, raccolta in queste e nelle altre opere del Cian è vasta e profonda. Sulle idee che guidano ed animano la ricerca non è stata senza effetto la crisi di cui parla il Dionisotti nelle pagine introduttive all'ampia e particolareggiata recensione dell'ultima opera di Lui: recensione che pubblichiamo in questo stesso fascicolo per rendergli onore meglio che con questo rapido necrologio.

Come già si è detto, il Cian diresse questo *Giornale*, dopo la morte di Egidio Gorra, dal 1918 al 1937 (ossia fino al vol. CX incl.), e fu suo collaboratore anche prima e dopo, fino agli ultimi istanti della sua lunga vita. I suoi contributi al *Giornale* fino al 1936 sono indicati nelle già citate bibliografie. A ricordo della sua incessante attività, aggiungiamo qui l'elenco dei suoi contributi posteriori a quella data: *v.*

*Per Renato Serra*, **107**, 164.
*Ricordando Corrado Ricci. Una questione dantesca*, **107**, 241.
(In risposta ad Adolfo Faggi), *Dante e le arti figurative*, **109**, 96.
*Per Carlo Botta*, **109**, 189.
*Leopardi. Nel primo centenario della sua morte.* **109**, 205.
*Commiato*, **111**, 1.
*Necrologio di Vittorio Rossi*, **111**, 193.

*Necrologio di C. Piancastelli*, **111**, 202.
*Due escursioni archivistiche* (*Nel mondo del Castiglione. Nel castello ducale di Sartirana*), **111**, 269.
*Necrologio di Fr. Torraca*, **113**, 220.
*Vincenzo Monti. Postille ad una Relazione su « L'idea unitaria nel Risorgimento »*, **114**, 145.
*Necrologio di G. Zonta*, **114**, 277.
*Necrologio di Letterio di Francia*, **115**, 155.
*Necrologio di Guido Mazzoni*, **122**, 103.
*Necrologio di A. Pellizzari*, **125**, 270.
*Necrologio di Aug. Serena*, **125**, 271.
*Per la fortuna dell'Alfieri. Documenti e Commenti* **126**, 337.

RECENSIONI:

A. Simioni, *Jacopo Vittorelli*, **107**, 306.
E. Lovarini, *Bibliografia delle pubbl. di G. Albini*, **107**, 309.
A. Lazzari, *Il padre dell'Ariosto*, **107**, 137.
A. Bruers, *Pensatori antichi e moderni*, **107**, 158.
A. Fogazzaro, *Tutte le opere*, a cura di P. Nardi, **108**, 122.
F. Neri, *Storia e poesia*, **108**, 143.
*Lirici del 600 e dell'Arcadia*, a cura di C. Calcaterra, **108**, 343.
A. Monti, *Alcuni giudizi inediti sulla prima edizione dei « Promessi Sposi »*, **108**, 349.
Claudio Isopescu, *Lo scrittore romeno Aron Densusianu e l'Italia*, **108**, 351.
Giovanni Pascoli, *Alcune lettere inedite*, **108**, 352.
*Storia dell'Università di Catania*, **108**, 353.
A. Lazzari, *Un enciclopedico del sec. XVI: Celio Calcagnini*; Virgilio Mattioli, *Il cielo sta fermo e la terra si muove*, commentario di C. Calcagnini, **109**, 141.
*Atti del III Congresso naz. di tradiz. popolari*, **109**, 160.
L. Russo, *Ritratti e disegni storici da Machiavelli a Carducci*, **109**, 164.
G. Boffito, *Scrittori Barnabiti o della Congregazione dei Chierici regolari di S. Paolo*, **109**, 172.
L. Pescetti, *Claudio Achillini*, **109**, 174.
F. Neri, *Saggi di letteratura italiana, francese, inglese*, **109**, 178.
N. Valeri, *Pietro Verri*, **109**, 326.
G. Bertinatti, *Lettera a V. Gioberti*, **110**, 168.
I. Lunetti, *La Bibl. Comunale di Trento*, **110**, 342.
L. Messedaglia, *Dall'« upupa » dei « Sepolcri » alle allodole delle « Faville del Maglio »*, **111**, 145.
A. Aug. Micheli, *Storia di Treviso*, **111**, 325.
G. Galilei, *Opere*, a cura di S. Timpanaro, **111**, 326.
P. Nardi, *A. Fogazzaro*, **112**, 254.
*Rassegna Carducciana. Opere: ediz. nazionale*, **113**, 113.
Ann. Alberti, *Arnaldo Fusinato*, **113**, 178.
A. Mambelli, *Un umanista della Romagna: C. Piancastelli*; C. P.: in memoriam, **113**, 324.
G. Prampolini, *Storia universale della letteratura*, **113**, 344.

G. Lipparini, *Convito: saggi e discorsi*, **114**, 95.
G. Fatini, *Carducci giovane* (1835-1860), **114**, 235.
A. Mambelli, *Lettera di S. Bernardino da Siena* (pubbl. nuziale), **115**, 233.
G. Carducci, *Lettere: vol. II, III, IV*, **115**, 123.
E. Lovarini, *Il sorriso di Francesca*, **115**, 124.
C. Marani, *Carducci visto da un rurale*, **115**, 124.
D. Fava, *Manuale degli incunaboli*, **115**, 124.
A. Malvezzi, *La principessa Cristina di Belgioioso*, **116**, 18.
*La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, Inf.; Purg.; Parad., **116**, 172.
G. Bertoni, *Il duecento*, **116**, 197.
C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, **117**, 130.
A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di P. Nardi, **118**, 165.
A. Fogazzaro, *Lettere scelte*, a cura di Tomaso Gallarati Scotti, **118**, 174.
V. Turri, U. Renda, *Dizionario storico-critico della Letteratura Italiana*, **118**, 179.
*Per nozze Albicini-Mazzoni*, **118**, 192.
E. Bianco di San Secondo, *Baldassarre Castiglione nella vita e negli scritti*, **119**, 49.
G. Carducci, *Lettere vol. IV-VII*, **120**, 171.
G. Papini, *L'imitazione del Padre*, Saggi sul Rinascimento, **121**, 52.
G. Baretti, *Lettere famigliari a' suoi tre fratelli*, a cura di L. Piccioni; L. Piccioni, *Bibliografia analitica di G. Baretti*, **121**, 56.
E. Allodoli, *Giovanni Guidiccioni*; Id., *L'orazione di Fr. Robertelli per la morte del Guidiccioni*; G. Guidiccioni, *Orazione ai nobili di Lucca*, a cura di C. Dionisotti, **125**, 202.
*Lettere del Cinquecento*, a cura di G. G. Ferrero, **126**, 78.
Maria Savorgnan-Pietro Bembo, *Carteggio d'Amore*, a cura di C. Dionisotti, **127**, 92.
*Opere di Battista Guarini*, a cura di L. Fassò, **127**, 188.
Angelo Canossi, *Congedo*; Id., *Melodia e Congedo*, a cura di A. Cibaldi, **127**, 477.
*I Manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del « Conciliatore » sul Romanticismo*, **128**, 356.
*Scritti scelti di P. Aretino e di A. F. Doni*, a cura di G. G. Ferrero, **128**, 481.

---

† Giulio Augusto Levi, morto improvvisamente a Gallarate, dove si era recato per un convegno di studi filosofici, il 12 settembre 1951, è stato tra i più assidui e fedeli collaboratori di questo *Giornale*.

Nato a Torino nel 1879, compì i suoi studi nella città natale, e nell'Ateneo torinese si laureò nel 1903 in lettere e sette anni dopo in filosofia. Insegnò dapprima materie letterarie nelle scuole medie, finchè ottenne la cattedra di letteratura italiana nella facoltà di architettura dell'Università di Firenze.

Coltivò con uguale passione e successo gli studi letterari e quelli filosofici, in particolare di estetica, giovandosi negli uni dell'esperienza acquistata negli altri. E il parallelismo dei due ordini di ricerche e meditazioni potrebbe anzi dirsi la caratteristica della sua feconda e fruttuosa attività di studioso.

Nel campo filosofico esordì nel 1907 con gli *Studi estetici*; e l'ultimo suo lavoro, rimasto incompiuto, trattava pur esso di estetica. Frammezzo s'inseriscono: *Il comico* (1913) e la *Breve storia dell'estetica e del gusto* (1924).

Nella storia e critica letteraria lega il suo nome, innanzitutto, alle ricerche sul Leopardi e sull'Alfieri. Ricordiamo, sul primo, la *Storia del pensiero di G. L.* (1911), il *Commento ai Canti* (1922) e la monografia del 1931; sul secondo il volume *Vittorio Alfieri* (1950). Anche il volume *Dall'Alfieri a noi* (1935), in cui raccolse saggi critici pubblicati sparsamente in più riviste, è dedicato in gran parte al Leopardi e all'Alfieri. A sè sta l'altra raccolta di saggi ch'egli stampò nello stesso anno e intitolò *Da Dante al Machiavelli*.

Della sua collaborazione a questo *Giornale*, con scritti originali e recensioni, dà conto, fino al 1932, l'*Indice* del Dionisotti. La collaborazione successiva è registrata in chiusa a questo breve ricordo. Oggetto prevalente dei suoi contributi è la vita e l'opera del Leopardi, ed era quasi norma che il *Giornale* si valesse, per tutto ciò che atteneva al Recanatese, e non solo per questo, della sua indiscussa competenza e autorità. *v.*

*Intorno al rifacimento del leopardiano « Saggio sugli errori popolari degli antichi »*, **101**, 171.
*Estetica manzoniana*, **108**, 250.
*La cronologia della Canzone « I' vo pensando », dell'Epistola Metrica « Ad se ipsum » e del Sonetto « Lasso, ben so »*, **111**, 235.

RECENSIONI:

G. Leopardi, *Operette Morali, seguite da una scelta di pensieri*, Studio introduttivo e commento di M. Fubini, **103**, 342.
A. Viscardi, *Saggio sulla letteratura religiosa nel M. Evo romanzo*, **104**, 125.
G. Gervasoni, *Leopardiana: G. Leopardi filologo e poeta nei suoi rapporti con A. Mai*, **104**, 300.
C. Castagnoli, *Il pessimismo di G. Leopardi*, **104**, 313.
G. Reichenbach, *Studi sulle operette morali di Giacomo Leopardi*, **107**, 148.
G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Moroncini, **108**, 119.
August Buck, *Der Platonismus in der Dichtung Lorenzo de Medicis* **109**, 136.

Pubblicazioni ricevute:

ANTONIO GRAMSCI. — *Letteratura e vita nazionale.* (« Opere di Antonio Gramsci », n. 6). — Torino, Casa ed. Einaudi, 1950.

FELICINA GROPPI. — *Dante traduttore.* (Estratto dall'Annuario per l'anno accademico 1948-49. — Roma, Istituto Universitario Pareggiato di Magistero « Maria SS. Assunta », 1950.

ROBERT A. HALL JR. — *A short history of italian literature.* — Ithaca, N. Y., Linguistica, 1951. (Stampato a Roma, Tipogr. Pio X).

AAGE HEURIKSEN. — *Methods and Results of Kierkegaard Studies in Scandinavia.* A Historical and Critical Survey. (« Publications of the Kierkegaard Society, Copenhagen », vol. I). — Copenhagen, Ejnar Munksgaard, 1951.

*Il Quattrocento negli autografi e negli incunaboli della Biblioteca Nazionale di Roma.* (Catalogo della Mostra, con prefazione della Dott.ssa SANTOVITO VICHI). — Stampato il 20-7-50 presso Arti Grafiche Fr. Palombi, Roma.

S. KRASINSKI. — *Prealba e il figlio delle ombre,* a cura di C. VERDIANI. (Studi e testi slavi). — Firenze, « La Nuova Italia » ed., 1950.

ETTORE LI GOTTI. — *Volgare nostro siculo.* Crestomazia dei testi in antico siciliano del sec. XIV. Parte I. Testi non letterari. — Firenze, « La Nuova Italia », 1951.

ERHARD LOMMATZSCH. — *Beiträge zur alteren italienischen Volksdichtung.* Unterschungen und texte. Band I: Die Wolfenbütteler Sommelbände. — Berlin, Akademie Verlag, 1950.

— *Beiträge zur Alteren italienischen Volksdichtung.* Band II: *El libro de Santo Justo Paladino de Franza nach dem druck von Venedig 1490.* (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin). — Berlin, Akademie Verlag, 1951.

— *Beiträge zur Alteren Italienischen Volksdichtung.* Band III: *Texte.* (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin). — Berlin, Akademie Verlag, 1951.

LUIGI MALAGOLI. — *Storia della poesia nella Divina Commedia.* (« Collana di Filologia e Letteratura », serie prima: Saggi e studi). — Genova, Briano ed., 1950.

— *Sulla genesi della lirica foscoliana.* — Pisa, Arti Grafiche Tornar, 1950.

FRANCO MANCINI. — *Ispirazione e linguaggio di Santa Caterina da Siena.* (All'insegna della « Libra ». Collana di Studi critici diretta da Cesare Brumati). — Trieste, F. Zigiotti, 1951.

LINO MARINI. — *Pietro Giannone e il giannonismo a Napoli nel Settecento.* (Istituto Italiano per gli Studi Storici). — Bari, Casa editrice G. Laterza e Figli, 1950.

GUIDO MARTELLOTTI. — *Le due redazioni delle « Genealogie » del Boccaccio.* — Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1951.

Daniele Mattalia. — *La critica dantesca.* (Collana critica). — Firenze, « La Nuova Italia » ed., 1950.

Guido Mattei. — *La religiosità di Luigi Pirandello.* (« Collana di Cultura e d'Arte »). — Milano, Mario Gastaldi ed., 1950.

Maurino F. — *Salvatore Di Giacomo and neapolitan dialectal literature.* — New York, S. F. Vanni, 1951.

Guido Mazzoni. — *Avviamento allo studio critico delle lettere italiane.* (IV ediz. aggiornata). — Firenze, Casa editrice Sansoni, 1951.

Ersilio Michel. — *Maestri e scolari dell'università di Pisa (1815-1870).* (Università degli studi di Pisa). — Firenze, Sansoni ed, 1949.

*Miniature del Rinascimento.* Catalogo della mostra. — Biblioteca Apostolica Vaticana, 1950.

Olin H. Moore. — *The Legend of Romeo and Juliet.* — Columbus, The Ohio State University Press, 1950.

C. Mussini. — *Jacopone da Todi.* Vita spirituale e poetica. — Torino, Casa ed. Aquila, 1950.

Giulio [illegible]atali. — *Giuseppe Giusti poeta satirico* (nel II centenario della sua [illegible]rte). (Estratto da: Atti e memorie dell'Arcadia, serie 3ª, vol. II, fasc. 2°). — Roma, 1950.

— *Lettera inedita del Carducci a Dafne.* (Estratto dal « Siculorum Gymnasium », N. S., a. III, n. 1, Catania gennaio-giugno 1950. — Università di Catania, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1950.

Vincenzo Padula. — *Persone in Calabria,* a cura di Carlo Muscetta. (Biblioteca di Cultura, Serie Classici, vol. II). — Milano, « Milano Sera » ed., 1950.

Pietro Pancrazi. — *Nel giardino di Candido.* (« Scritti letterari ». Collezione diretta da P. Pancrazi e M. Valgimigli, vol. IV. — Firenze, Felice Le Monnier, 1951.

Gioacchino Paparelli. — *Enea Silvio Piccolomini* (Pio II). (« Biblioteca di Cultura Moderna », n. 481). — Bari, Casa editrice G. Laterza e Figli, 1950.

Vilfredo Pareto. — *The ruling class in Italy before 1900.* (« Old and new Sheaves » edited by Giuseppe Prezzolini). — New York, S. F. Vanni, 1950.

Francesco Carlo Pellegrini. — *Poesie.* (Raccolte e ordinate nel XX anniversario della morte dal figlio Guglielmo). — Livorno, 1949.

*Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e siècles.* (Paris 26 au 30 octobre 1948). Colloques internationaux du Centre National de la Recherche scientifique. Sciences humaines, I. — Paris, Centre National de la Recerche Scientifique, 1950.

Francesco Petrarca. — *Rime - Trionfi e Poesie latine.* A cura di F. Neri - G. Martellotti - E. Bianchi - N. Sapegno. (La letteratura italiana, Storia e Testi, n. 6). Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.

Enzo Petrini. — *Pascoli*. (« Scrittori italiani ». Collezione diretta da Mario Marcazzan). — Brescia, La Scuola Editrice, 1950.

Giuseppe Petronio. — *Bonifacio VIII*. Un espisodio della vita e dell'arte di Dante. (« Lettura per Saggi », n. 1). — Lucca, Casa ed. Lucentia, 1950.

— *Pirandello novelliere e la crisi del realismo*. (« Problemi letterari », n. 2). — Lucca, Casa ed. Lucentia, 1950.

G. Peyronnet. — *Les relations politiques entre la France et l'Italie, principalement au XIV^e^ et dans la première moitié du XV^e^ sciecle*. (Extrait de la Revue *Le Moyen Age*, n. 1-2, 1949 - n. 3-4, 1950.

Pighini G. — *L'italiano del Rinascimento. Biologia e storia del genio rinascimentale italiano*. — Bologna, Guanda, 1951.

Pietro Pirri. — *Il P. Achille Gagliardi, la dama milanese, la riforma dello spirito* etc. — Romae, 1946. Extractum da « Archivium Historicum Societatis Jesu ».

— *Ludovico Antonio Muratori e Paolo Segneri juniore*. — Roma, 1950. Estratto da « Rivista della storia della chiesa in Italia ».

Antonio piromalli. — *Di un carattere della letteratura del novecento*. (Estratto dalla Rivista *Historica*, n. 6, Anno III. — Reggio Calabria, Tipografia Carmelo Leo, 1950.

A. Presta. — *Asfodeli*. — Roma, Angelo Signorelli ed., 1950.

Carmelo Previtera. — *Concetto di filosofia romanza*. Parte prima: Nozioni generali; parte seconda: Linguistica. — Messina, Accademia Peloritana, Vincenzo Ferrara ed., 1947.

*Prose di romanzi* a cura di Felice Arese. (Collezione « Classici Italiani » diretta da Ferdinando Neri, n. 3). — Torino, U.T.E.T., 1950.

Mario Puppo. — *Tommaseo*. (« Scrittori italiani ». Collezione diretta da Mario Marcazzan). — Brescia. La Scuola Editrice, 1950.

Raffaello Ramat. — *Discorso sulla poesia romantica italiana*. (« Problemi letterari », n. 1). — Lucca, Casa editrice Lucentia, 1950.

— *La civiltà letteraria italiana*. Vol. I: Da San Francesco a Savonarola (per le Scuole medie superiori). — Firenze, Casa editrice Sansoni, 1950.

Luigi Russo. — *Problemi di metodo critico*. (« Biblioteca di cultura moderna », n. 176). — Bari, Casa editr. G. Laterza e Figli, 1950.

Ruzante. — *Opere. IV Moscheta*. A cura di Lodovico Zorzi e Lanfranco De Bosio. — Padova, G. Randi editore, 1951.

Giorgio Santangelo. — *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*. — Firenze, Casa editrice Sansoni, 1950.

---

Ferdinando Neri, *Direttore responsabile*.

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1952) (25028)

UNIVERSITÀ LUIGI BOCCONI MALFASI - EDITORE - MILANO

# LETTERATURE MODERNE

**Rivista di varia umanità diretta da FRANCESCO FLORA**

*Fondata e diretta da Francesco Flora sotto gli auspici dell'Università «Luigi Bocconi» e aperta alla collaborazione dei maggiori studiosi e scrittori del nostro tempo, la rivista* Letterature Moderne *unisce a un severo programma scientifico un chiaro indirizzo umanistico che la contraddistingue da tutte le consorelle, siano di letteratura militante, siano di contributi accademici e filologici. Gli articoli di autori stranieri vengono pubblicati nella lingua originale. Di ogni testo vien dato, alla fine di ogni fascicolo, un riassunto in due altre lingue.*

**Nel 1951 hanno collaborato:**

F. Albergamo, G. Algranati, G. B. Angioletti, S. Antonelli, VL. Arangio-Ruiz, H. Auréas, G. Baldini, E. Barbetti, G. Battelli, G. M. Bertini, A. Borlenghi, V. H. Brombert, G. A. Brunelli, A. Bruzzi, G. Galiumi, E. Chinol, M. Ciardo, C. Cordié, A. Croce, B. Croce, M. Dazzi, V. De Caprariis, G. Di Pino, V. Errante, F. Flora, R. Franchini, M. Fubini, A. Gasparetti, S. Gerevini, M. V. Ghezzo, E. Giachino, F. Giannessi, A. Giuliani, J. Granados De Bagnasco, S. Gugenheim, A. Jenni, Y. Le Hir, E. Li Gotti, E. Lo Gatto, V. Lugli, M. Luzi, R. Macchioni, B. Majer, G. Manganelli, M. Marangoni, G. Marone, H. Martineau, R. Massano, E. Mazzali, M. Mohlo, A. Mor, C. Musumarra, A. Navarria, A. Obertello, R. Paoli, A. Parente, G. Petrocchi, D. Ponchiroli, M. Puppo, C. L. Ragghianti, G. Ravegnani, Redazione, E. Rosenfeld, F. Rota, M. Scherenzel, B. Tecchi, F. Ulivi, V. Villa, E. R. Vincent, A. Zanco.

**Condizioni di abbonamento:**

1952 (6 fascicoli di oltre pagg. 112 cad.)
ITALIA L. 2.500 - ESTERO L. 3.900 ($6).

*Direzione - Redazione - Amministraz.:* Via Mantova 21 - MILANO (Italia)

---

## GIORNALE STORICO DELLA LETTERATURA ITALIANA

diretto da Carlo Calcaterra, Ferdinando Neri, Vincenzo Pernicone, Giuseppe Vidossi.

*Abbonamento 1952:*

L. 2.400 (Italia) – L. 4.000 (estero) – Pubblicazione trimestrale.

++++++

## RIVISTA DI FILOLOGIA E DI ISTRUZIONE CLASSICA

diretta da Gaetano De Sanctis e Augusto Rostagni.

*Abbonamento 1952:*

L. 2.400 (Italia) – L. 4.000 (estero) – Pubblicazione trimestrale.

++++++

## STUDI MEDIEVALI

diretti da A. M. Brizio, V. De Bartholomaeis, G. Falco, P. S. Leicht, A. Monteverdi.

*Abbonamento 1952:*

L. 3.000 (Italia) – L. 4.000 (estero) – Pubblicazione semestrale.

---

**I versamenti vanno effettuati sul C.C.P. 2/1368 e indirizzati alla Casa Editrice LOESCHER-CHIANTORE = Via Vittorio Amedeo, 18 = TORINO**

# I PADRI MAURINI E L'OPERA DEL MURATORI

(Continuazione e fine, v. 128, 429 sgg.).

Il Mabillon non cessò mai di sembrare agli occhi del Muratori il simbolo più luminoso dell'erudizione cattolica e dello spirito che animava la congregazione di S. Mauro.

Scorrendo le pagine dell'*Epistolario* e le grandi opere storiche, dalle *Antichità* agli *Annali*, si trova ben presto che tra i dotti del secolo il Mabillon suscita in lui l'interesse più continuo, più assiduo e più vivo: e non solo, com'è naturale, lo studioso, ma anche l'uomo, la personalità interiore del credente.

Nel 1698 il Muratori ricorda le lettere che ha ricevute dal Padre Maurino « piene di ogni finezza » (1) e all'inizio della sua corrispondenza col Montfaucon, a cui si rivolge sempre con minor timidezza, esclama in uno slancio sincero:

« Virum hunc (Mabillonium) pietate, ac eruditionem praestantissimum verbis meis salvere iube. Utinam incolumes te illumque Superi diu servent, ut mihi duo humanissimi amici, totique literario senatui duo proceres serventur » (2);

più tardi, siamo al 1709, nel rivolgersi al Marini esprime il desiderio di conoscere la biografia dell'erudito benedettino (« Vedrei volentieri la vita del Padre Mabillon ») e dichiara che farà in modo di procurarsela (3). Quanto alle indagini del Mabillon, se egli osserva nel 1712 che gli *Acta* e gli *Annales* sono « opera utile » (4), aggiunge

(1) *Epistolario*, pag. 333.
(2) *Ibid.*, pag. 305.
(3) *Ibid.*, pag. 1107.
(4) *Ibid.*, pag. 1436.

nel 1730, esortando il Montagioli a ricerche sulla storia dei Monasteri, dove i « franzesi han dato quanto avemo » mentre gli Italiani « t r a s c u r a n o troppo le l o r o cose », che « gli atti del Mabillon sono una gran miniera » e continua subito dopo ammonendo:

« Però seguiti a studiarli. Del resto è difficile l'impresa del distinguere il vero dal falso. Veggo dalla semplicità, o dalla troppo credenza de' nostri vecchi. Anche i vicini di tempo contano troppi miracoli che difficilmente ottengono fede » (1).

Le opere del Padre Benedettino sono del resto pel Muratori un riferimento costante, una base di lavoro di cui non si può fare a meno, una miniera di notizie e di suggerimenti, che non mancano mai di portare qualche luce alle ricerche che si intraprendono. Le tiene accanto, le consulta, le rivede più volte per rispondere ai propri dubbi o chiarire le incertezze dei suoi corrispondenti.

Allo Scalabrini in una lettera del '33 scrive, a proposito di un quesito, che « o s s e r v e r à quello che ne dica il Mabillone ne gli Annali, e gliel s i g n i f i c h e r à » (2), mentre esorta il Silvestri a consultare il *De re Diplomatica* (3) e avverte il Muselli nel '36, che ha cercato nel Mabillon senza trovarvi ciò che lo interessava (4).

Questo interesse non s'affievolisce coll'avanzare degli anni perchè nel 1746 consiglia Giovanni Brunacci di non attendere a una nuova diplomatica, osservando che

« di molta spesa, e di poco frutto sarebbe la diplomatica... pensata, perchè abbiamo quella del Mabillon, e la Gotwicense per gl'imperadori, e il resto poco importa » (5).

Il Muratori infatti non ha dubbi sull'importanza del lavoro erudito compiuto dal Padre Maurino e nel corso delle proprie ricerche riconosce con aperta franchezza i

(1) *Epistolario*, pag. 2922.
(2) *Ibid.*, pag. 3114.
(3) *Ibid.*, pag. 3143.
(4) *Ibid.*, pag. 3573.
(5) *Ibid.*, pag. 4921.

debiti verso il suo ingegno, che egli giudica sempre ammirevole anche dove la presenza di nuovi documenti indica che le sue ipotesi non corrispondevano al vero (1).

Nella dissertazione XXXIV delle *Antichità Italiane*, prima di esporre notizie e problemi presentatisi alla sua esperienza di paleografo, egli dichiara in linee sommarie la storia della disciplina e pone naturalmente al centro della sua premessa il nome del Mabillon:

« I primi che cominciarono a piantare alcuni fondamenti dell'*Arte Diplomatica*, cioè ad esaminare le antiche carte, furono i chiarissimi P. P. Henschenio e Papebrochio della Compagnia di Gesù. L'opera d'essi quella fu, che mosse l'insigne P. Giovanni Mabillon Benedettino della Congregazione di S. Mauro a formare il celebre suo Trattato de *Re Diplomatica*, dove con somma erudizione e giudizio si vede maneggiato questo argomento » (2).

Il Mabillon, come si può prevedere, resta in questi casi l'autore primario e accreditato:

« È celebre in questo genere ed approvata dagli Eruditi l'asserzione del chiarissimo P. Mabillone, testimone il più riguardevole di tutti in sì fatte materie » (3),

e anche se non è difficile trovare che egli sia caduto in errore, anche se si deve supporre che i principi della sua *Diplomatica* debbano essere integrati ed estesi con un dominio più esperto e più « storico » dei documenti (non aveva forse detto il Padre Maurino: « sic errata mea, ubi mihi comperta fuerint, agnoscere et emendare non erubescam? »), il rispetto al suo metodo di indiscussa lealtà resta immutato e anzi, se mai, diviene più rigoroso. Il Muratori, che non esita mai a correggere i suoi maestri, è anche pronto a cedere loro il passo, quando questo gli

---

(1) Aggiungo che nella *Liturgia Romana Vetus*, (Venezia, 1748), di cui anche l'*Epistolario* fa più volte cenno, il Muratori, ricordando i suoi illustri predecessori, introduce il Mabillon con queste parole: « et Mabillonio immortalis nominis viro, qui in hoc etiam argumentum viris suas eruditionis non uno opere extendit ».

(2) *Diss.*, II, pag. 118.

(3) *Ibid.*, II, pag. 220. Cfr. anche II, pag. 245.

sembra richiesto dalla « modestia », che deve essere sempre al fianco dell'uomo di studio. Così lo vediamo osservare:

« Contuttociò, giacchè d'altro parere s'è mostrato il P. Mabillon, a cui si dee il primato nell'arte Diplomatica, io impongo silenzio a me stesso, nè passo ad ulteriore esame. Anche il difensore sopra commemorato della censura Conringiana raccolse varj Diplomi falsi, attribuiti al secolo degli Augusti Carolini. Altri ancora accennò tinti della medesima pece lo stesso Mabillone negli *Annali Benedettini* con quella sincerità, che ciascun onorato Scrittore sempre dee osservare » (1).

In un altro luogo, venuto a discutere sul problema dei santi e delle reliquie, dove il Mabillon aveva sostenuto una delle sue più dure battaglie con l'erudizione « conservatrice » ad ogni costo, il Muratori è ancora una volta col maestro del *De re Diplomatica*:

« Un altro ornamento dell'età nostra, e insieme dell'Ordine Benedettino, cioè il P. Mabillon, nel suo Itinerario Italico dubitò, e non senza ragione, se si avessero a sofferire nel Catalogo de' Santi o pure da cancellare *Catervio* e *Severino* consorti, tenuti in grande onore dal popolo di Tolentino, perchè il solo marmo, in cui stava appoggiata la loro opinione, niuno indizio recava di martirio » (2);

e ancora ricorda che col Papebroch il Padre di S. Mauro chiarì non poche incertezze sull'intricata questione dei martiri antichi:

« Vennero poscia due celebratissimi Scrittori, cioè il P. Daniello Papebrochio della Compagnia di Gesù, che di questo affare parlò negli Atti de' Santi, e il P. Giovanni Mabillone, che ne trattò nell'Epistola de cultu Sanctorum ignotorum, ed amendue giudicando poco stabile e sicura la suddetta sentenza, giudicaron che allora solamente la palma sia indizio di martirio, quando sia con esso unito qualche vaso, contenente una volta il sacro loro sangue » (3).

L'atteggiamento del Muratori verso il Mabillon si ripete sostanzialmente anche negli *Annali* dove noi ritroviamo la stessa attenzione e, pur nella stima, la stessa

(1) *Diss.*, II, pag. 231.
(2) *Ibid.*, III, pag. 129.
(3) *Ibid.*, III, pag. 132.

cautela critica. A parte le inevitabili inesattezze di una vastissima ricerca nessuno eguaglia per lui il Padre Maurino nell'analisi delle fonti e nel giudizio della loro autenticità. Se il Mabillon omette di discutere un documento, il Muratori vi trova una ragione nuova per giudicarlo apocrifo:

« Tralascio altre parole, che tutte unite mi fan dubitare della legittimità di quella Bolla; e probabilmente ne dubitò anche il P. Mabillon, non avendo io trovato, che ne faccia menzione negli *Annali Benedettini* » (1).

Nè manca poi di rilevare come la critica dei Maurini abbia condotto l'indagine storica a conclusioni diverse da quelle del Sigonio:

« Ma queste lettere, benchè antichissime, troppo diverse dallo stile di Santo Agostino, son ripudiate da i Critici, e spezialmente da i Padri Benedettini di S. Mauro. Il Sigonio, fidatosi delle medesime, scrisse, che Castino mossa poi guerra in Affrica fu rotto in una battaglia da Bonifazio Conte, e costretto a fuggirsene » (2).

Anche le riserve, fatte più volte su esiti particolari, non limitano d'altra parte le ammissioni di lode. Ecco il Muratori a dire per esempio:

« Siam tenuti alla diligenza del P. Mabillone, che mise qui in chiaro la verità, con rapportare lo Strumento della fondazione del Monistero delle Monache di S. Alessandro di Parma, scritto in quella città nell'anno 835 » (3);

o a rammentare in un altro caso con un inciso notevolissimo che il Mabillon si distaccò da un'ipotesi del Baronio:

« Convien aggiungere qui ciò, che osservò il P. Mabillone colle seguenti parole: ' *Baronius ad hoc tempus revocat Privilegium Romanae Ecclesiae ab eodem Imperatore concessum. At subscriptiones quaedam satis ostendunt, hoc esse posterioris temporis, quippe cui subscribit Richardus Abbas Fuldensis, qui vix ante Annum MXXII hanc praefecturam iniit* '. Così colla sua solita modestia quell'insigne Letterato, volendo anch'egli significare, che il Privilegio suddetto è finto, o pure interpolato » (4).

---

(1) *Annali d'Italia*, IV, 92.
(2) *Ibid.*, III, 79.
(3) *Ibid.*, IV, 509.
(4) *Ibid.*, VI, 46.

È dunque evidente che il Muratori si richiama al Mabillon come al maestro di un metodo che, anche là dove fallisce, lascia tuttavia un germe fecondo, destinato a maturare con volto forse diverso, ma con spirito d'immutabile fedeltà alle norme del vero. In una pagina delle *Antiquitates* che vale la pena di riferire per esteso, il Muratori in polemica col Maffei difende nel criterio da lui seguito di pubblicare i testi medievali secondo la loro veste originaria e storicamente determinata il principio che aveva appreso dal Mabillon e che aveva posto alla base dell'edizione dei *Rerum*. L'onore reso al Padre Maurino s'allarga oltre il caso particolare sino all'affermazione di una filologia permeata di sensibilità storica e libera ormai dal preconcetto di una correttezza grammaticale:

« Io per me venero la Lucerna critica di questo dotto Censore; ma niun forse ci sarà, che faccia plauso a lui, allorchè insorge, non dirò contro di me (che questo nulla importa) ma contro il P. Mabillone, uomo sì benemerito delle Lettere e degno della Venerazione di ognuno. Quando si ricava da un solo Codice manoscritto qualche Monumento e si stampa, sempre soddisfa all'ufizio l'Editore, se fedelmente esprime tutto ciò, che ha esso Codice, a riserva di alcuni grossi errori che danno negli occhi di ognuno, come quei dell'ortografia. Non inganno io mai i lettori, se rappresento la vera scrittura del manoscritto: posso ben ingannarlo in volerlo io correggere a talento mio. E però più sicura cosa sovente è il lavoro, nè si dee usar gran libertà di correggere, senz'avvisarne il lettore, il qual forse saprà trovare una correzione migliore. Se dovesse aver luogo questa Lucerna Critica di moderna invenzione, converrebbe compiagnere gli Eruditi, che in questi ultimi tempi tante Memorie hanno disseppellito, senza voler correggere ciò che è, o pare abbaglio nei manoscritti. Spezialmente cadrebbe sopra di me questo rigore, da che tante Istorie, non mai stampate, ho dato alla luce nella Raccolta *Rerum Italicarum* tali serbandole, quali si leggono nei manoscritti suddetti. Ma diverso certamente sarà il giudizio del Mondo erudito. La risoluzione di dar fuori cose inedite per comodo e vantaggio de' Letterati, si è di far pubblico quello, che era nascosto, e non già di fermarsi a spiluccar que' racconti, e ad esaminare ciò, che paresse meritar correzione. Appartiene questo a chi ha più ozio, e può farsi da ognuno, che si voglia applicare ad una più esatta notomia delle antiche Memorie. Dirassi certamente un esattore indiscreto chi prende a condannare il celebratissimo Mabillone e me, per aver dato que' Ritmi nella forma, che si trovavano ne' manoscritti, senza

anche distinguere i versi, i quali pure non erano distinti ne' Codici. Io cito qui il nostro Censore al tribunale d'uno che potrà fondatamente decidere, se giusta o non giusta sia la di lui Censura. Ed è lo stesso *Ritmo de Laudibus Veronae*, che il Mabillone avea dato alla luce. Ora in amendue le edizioni suddette si vede quel Ritmo ristampato da lui colle stesse parole, che si leggono presso il Mabillone, e senza farvi distinzione di versi, e senza adoperar quella necessaria *Lucerna Critica*, che ora si vanta. Perchè di grazia fu lecito a lui e lodevole il dar fuori quel Ritmo nell'anno 1721 tal quale sta nel manoscritto, e poi da lì a sei anni stimar ciò per colpa e difetto? Questo è ben combattere coll'armi proprio contro di sè stesso. Nè bada egli, che le regole della sua *Lucerna Critica* faranno sospettar da qui innanzi, che quando egli ha dato, o darà fuori qualche Monumento cavato da manoscritti, noi non abbiamo sempre ciò, che in essi fu scritto, ma sì bene quello che è venuto in mente all'Editore. E qual fede si può avere a chi si prende tanta libertà nelle cose degli Antichi. Credo io essere le regole della vera critica le seguenti. Cioè nel pubblicar le Memorie antiche, e massimamente se tratte da qualche singolar Codice, e tanto più se versi, meglio essere non discostarsi dalla lezione del manoscritto, eccettochè negli errori grossolani de' copisti, che ognuno può discernere. Se crede ben l'Editore di mutare, cancellare o supplire qualche cosa più grave, non dee mai farlo di nascosto, ma ne ha da avvisare il lettore. Imperciocchè non basta dire: una felicissima conjettura ho io trovato per sanar questo luogo difettoso, e per indovinare la mente dell'Autore. Per quanto sia acuto il critico, sempre ha da restare la libertà ai lettori di esaminare, se quella correzione cammini o no, e se meglio si possa trovare. E infatti non di rado questi critici nell'emendare i libri degli Antichi ci presentano, non già la vera mente e parole degli Autori, ma le lor proprie immaginazioni, alle quali non hanno mai pensato. Questa verità ce la fa toccar con mano lo stesso Marchese Maffei. Nel ritmo pubblicato dal Mabillone si legge questo verso:

Ab Oriente habet primum Martyrem Stephanum

Secondo le sue conjetture lo corregge e muta il Maffei in quest'altra forma:

Ab Oriente habet primum Protomartyrem Stephanum

Nè s'accorge di far doppiamente fallare con questa correzione l'Autore del Ritmo, facendogli dire, che Santo Stefano è primo primo Martire; e formando un verso di sedici sillabe, quando ha da essere di quindici. Però sarebbe più convenevole il supplire quel verso scrivendo:

Ab Oriente habet primum nam Martyrem Stephanum

Ma che dico io? Noi facilmente operiamo da ciechi in voler correggere gli Scritti de' tempi barbarici, e sovente possiamo ingannarci

in attribuire all'ignoranza e trascuraggine de' copisti que' difetti, che vengono dagli stessi Autori » (1).

Dopo aver letto questa pagina, si torni agli *Acta sanctorum ordinis S. Benedicti*, dove il Mabillon stabiliva di attenersi scrupolosamente al testo che gli era dato, avvertendo:

« Nunc stilum primigenium, quantumvis rudem et impolitum, intactum servavimus, ne scriptoribus fidem mutatis verbis detraheremus »,

e sarà agevole constatare come il Muratori abbia tratto motivo dalla coincidenza per riproporre a se stesso e svolgere con ragioni personali il principio di metodo filologico e, vorremmo dire, etico costituito dal suo grande predecessore.

Perchè non v'è dubbio che l'indagine critica significa così per i padri di S. Mauro, come per il Muratori, allievo del Bacchini, un atto morale, un dovere assolto con spirito religioso in difesa della verità, un proposito inflessibile d'illuminata costanza.

Eredi della Controriforma nell'ansia di un cattolicesimo moderno, capace di liberarsi da ogni convenzione superstiziosa e persuaso di servire con la ragione allo splendore della fede, il Mabillon e il Muratori militano sotto la stessa bandiera, dividono gli stessi ideali, operano con lo stesso animo e con le stesse armi.

Il loro rapporto più profondo non si testimonia nelle convergenze erudite e nei riscontri particolari, ma nell'identità di questo animo segreto, nelle radici comuni di un metodo, che vuole essere onesto per dichiararsi umile e servire alla causa di Dio. Aveva detto il Mabillon nell'apologia, di cui il Muratori ripeteva un pensiero nell'epilogo degli Annali:

« Inique igitur agerem si falsa ut vera, dubia ut certa proponerem Ordinis decora; si quidem id repugnat veritati, cujus partes monachi, utpote Christi, qui veritas est, sectatores, sequi debent: tum reli-

(1) *Diss.*, II, 310-311.

giosae sinceritati, quam a nobis potissimum requirunt viri saeculares, cum humilitati ac modestiae, quae viros maxime decet religiosos » (1).

La critica, che essi professano, non mira a demolire ma a riordinare; non si propone di ritrovare nei fatti del passato la condanna del presente ma di distinguere ciò che è di Dio da ciò che è dell'uomo, ciò che è ragionevole da ciò che è irragionevole, ciò che è giusto da ciò che è ingiusto (2). Essi esigono che la ricerca sia libera e gli interessi contingenti cedano alla voce della verità: risoluti nel biasimare l'orgoglio di coloro che pensano di

---

(1) M. L. Delisle, *Dom Jean Mabillon* cit., pag. 94.

(2) « Piuttosto badiamo ad edificare che a distruggere; con diligenza raccogliamo le verità importanti, stabilendo fortemente quelle ... » sosteneva il Fleury, allievo ideale del metodo maurino e scrittore che il Muratori onorava per la sua fondamentale « moderazione », non sempre però immune da « trasporti » di parte (« Ma intorno a questa delicata materia basterà per ora il poco che ho riferito dello Storico Francese, benchè egli al suo solito sia troppo nelle sue espressioni trasportato », *Annali d'Italia*, IV, 313). Il Fleury, come il Mabillon e il Muratori, credeva a un'indagine, lontana tanto dalla « soverchia credenza » quanto dalla « troppo sottil critica » e pensava che la « critica » potesse porsi al servizio della « verità » e della « purità » cristiana in contrapposizione alle formule speciose con cui i Protestanti accusavano la Chiesa: « Adunque è necessaria la critica, e senza mancare del dovuto rispetto alle tradizioni, si può esaminare quali sien degne di fede, quali no; anzi si dee farlo per rispetto delle vere, alle quali non si debbono unire le false... O tosto tardi le favole si scoprono; le quali scoperte sono cagione che d'ogni cosa s'abbia sospetto, e si contrasti alle verità notissime, e fondatissime: e questo è il più notabile pretesto de' protestanti per calunniar la Chiesa cattolica, i quali hanno fatto credere a' popoli, che abbiam lasciato Gesù Cristo per adorare solamente i Santi; che la nostra religione è ridotta alle cerimonie esteriori, al culto delle immagini, a' pellegrinaggi, ad adunanze di confratelli; che abbiamo soppressa la Scrittura per sostituire Leggende favolose in luogo di quelle », (*Storia ecclesiastica di Monsignor Claudio Fleury* tradotta dal francese dal Signor Conte Gasparo Gozzi, Genova 1769, I, pag. VII). E sulla critica erudita dei Maurini si veda ora l'introduzione di E. Sestan a Voltaire, *Il secolo di Luigi XIV*, Torino 1951, trad. ital., pagg. XVI-XVII.

dar vigore alla religione, tacendo gli eccessi e gli errori di cui gli uomini si macchiarono, essi giudicano necessario chiarire con estrema franchezza le zone oscure della storia ecclesiastica e laica, proprio per sottrarre ai nemici della fede l'argomento più forte della loro polemica e proteggere i valori più sostanziali della tradizione, espungendone i tratti fallaci.

Credono infatti al progresso delle forme umane, all'approfondimento dei rapporti morali, alla formazione di una cultura più coerente e razionale: ma il progresso deve compiersi entro i limiti della fede e non può attuarsi fuori di essa senza disporsi in uno stato di rivolta, che come moralisti chiamano ancora superbia, e di corruzione.

Se il loro lavoro s'intona allo spirito dei tempi e dà l'impressione, sopra tutto nel Muratori col suo apparato enciclopedico, di svolgersi attento alle vicende del pensiero illuministico, le istanze restano molto diverse e hanno tutt'altro significato.

L'ideale dei Padri Maurini e del Muratori è in fondo il letterato cattolico che intende la critica come moderazione e sfugge da una parte ai difetti dell'« ignoranza » di cui fu pieno il Medioevo, dall'altra agli eccessi del razionalismo « perverso » che già s'affaccia strepitante in un'Europa confusa e tumultuosa (1).

---

(1) Basti un esempio, fra i molti che si potrebbero addurre, dedotto proprio dalla storiografia. Il Muratori, come è oramai evidente, si dispone di fronte al passato con la coscienza che i propri tempi hanno messo fine alle consuetudini di una società « barbarica », e con la gioia di sentirsi libero da quella ignoranza e da quella ferocia. È un atteggiamento molto simile a quello assunto dagli storici dell'illuminismo, sopra tutto per il suo carattere edonistico-contemplativo (cfr. F. MEINECKE, *Die Entstehung des Historismus*, München 1946², pag. 105). Ma mentre per questi ultimi il progresso si afferma nell'antitesi più completa al Medioevo e nel distacco dalla Chiesa, pel Muratori esso rappresenta la ripresa di una tradizione, purificata da un razionalismo devoto; i primi si rifanno a un Umanesimo incredulo, il secondo a un Umanesimo cristiano. Nel Voltaire quel sentimento perciò si configura come orgoglio delle conquiste umane: « La comparaison de ces siècles avec le nôtre (quelques perversités

Nel *Traité des études monastiques* del Mabillon, un testo fondamentale per la cultura Maurina, i fini di questa critica sono chiaramente determinati:

« Rien n'est aujourd'huy plus à la mode que la critique. Tout le monde s'en mesle, et il n'y a pas jusqu'aux femmes qui n'en fassent profession. Elle est en effet en beaucoup de choses, et la verité bien souvent se trouveroit confondue avec le mensonge et l'erreur, si l'on n'avoit d'en faire le discernement par les regles de la critique. Mais souvent on en abuse, et on se donne des libertez, qui ne sont guere moins préjudiciables à l'esprit, que l'erreur ou l'ignorance. On decide hardiment suivant son caprice et sa fantaisie, sans examiner les matieres. On ne se contente pas d'user de cette liberté à l'égard des choses communes, qui se traitent dans les sciences humaines. Les dogmes de la foy même n'en sont pas à couvert, et on prononce sur un point de religion avec plus d'assurance, que ne feroit un Concile. C'est-là peut-estre une des maladies de nôtre siècle. Les siècles precedens ont peché par un excés de simplicité et de credulité: mais dans celui-cy les pretendus esprits forts ne reçoivent rien qui n'ait passé par leur tribunal. Il y a donc une bonne et mauvaise critique. L'une est une lumiere bien faisante, qui éclaire non seulement celuy qui est l'auteur, mais aussi ceux qui s'en veulent servir: l'autre est un poison dangereux, qui aprés avoir corrumpu la raison et les jugement de celuy qu'en est attaqué, répand aussi sa malignité sur les autres et sur leurs ouvrages » (1).

---

et quelques malheurs, que nous puission éprouver) doit nous faire sentir nôtre bonheur, malgré ce penchant, presque invincible que nous avons à louer le passé aux depens du présent » (*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, in « Oeuvres complètes », Paris 1785, XIX, pag. 384) e « Il manquai aux hommes deux choses nécessaires pour soustraire à tant d'horreur, la raison et le courage » (*Ibid.*, XVI, pag. 464); nel Muratori si atteggia come riconoscenza alle leggi di Dio che « illuminò » gli uomini e la loro opera: « Noi diamo principio al Secolo Decimo dell'Era cristiana, Secolo di Ferro, pieno d'iniquità in Italia per la smoderata corruzione de' costumi non meno ne' Secolari, che ne gli Ecclesiastici: motivi a noi di ringraziar Dio, perchè ci abbia riserbato ai tempi presenti, non già esenti da i vizj ed abusi; ma tempi aurei in paragone di quelli » (*Annali d'Italia*, VII, 242). Del resto in una lettera al Genovesi, nel 1747, il Muratori scriveva: « Mirava io ne gli anni addietro con invidia que' dotti oltramontani che trattano la filosofia, libera dalle inezie de' secoli barbarici, con tanta acutezza e precisione, e con tanta libertà, la qual poi presso alcuni è andata al troppo » (5061).

(1) *Traité des études monastiques*, Paris 1691, pagg. 290-291.

La critica è dunque necessaria, a patto però che non infranga le leggi dell'umano sapere e non penetri con vano ardimento nei misteri della fede: essa si fonda su questo rispetto.

« Mais si il y a occasion de garder une tres-grande moderation c'est principalement dans les choses de la Foy. On doit toujours se souvenir que la religion chrétienne n'est pas un art ou une science humaine, où il soit permis à chacun de chercher, d'inventer, de retrancher et d'ajoûter. Il ne s'agit que de recueillir et de conserver fidelement le dépost de la Tradition, qui nous est marquée dans les anciens monumens ecclesiastiques. C'est à l'Eglise qu'il appartient de prononcer et de décider à nous à l'écouter, et non pas à nous eriger en censeurs sur ses décisions. Les voiles sacrez de la foy nous doivent estre en singuliere veneration. Il ne s'en faut approcher qu'avec tremblement. Si on y porte la main pour tâcher de tirer un peu le rideau, ce doit estre avec une extrême respect de peur d'estre accablé, comme temeraire de poids de la majesté et de la gloire de Dieu vivant. Ces hardis avanturiers « irruptores », comme les appelle S. Bernard, au lieu de découvrir la verité, en sont répoussez bien loin, et retombent dans les tenebres de leur esprit et de leur cœur, où ils ne trouvent que l'erreur et le mensonge. Enfin il n'y a point de chemin plus court pour perdre la foy, que de vouloir trop critiquer la foy mesme » (1).

Del resto non esiste critica vera senza la carità. Solo chi non conosce superbia interiore ed è spoglio dalle passioni, possiede una scienza edificante solida e duratura. Perchè la carità è il centro dell'uomo e unisce il cuore all'intelletto, facendo giusto e devoto il sapere:

« Je dis plus; que sans la charité mesme on ne peut acquerir de veritable science, et qu'il faut que Dieu nous donne l'amour de la verité pour la connoistre comme il faut. C'est ce qui fait dire à S. Augustin, que l'on ne parvient à la verité que par le moyen de la charité: *Non intratur in veritatem, nisi per caritatem.* Ce qui se doit entendre principalement à l'égard des veritez morales qui son contraires aux impressions des sens et des passions. Ainsi la charité doit estre le principe et la fin de toute notre science, et de toutes nos connoissance » (2).

---

(1) *Ibid.*, pag. 293.
(2) *Ibid.*, pag. 287.

L'ideale erudito del Mabillon vive nella sua opera con la nobiltà e la coerenza di un grande animo. Il suo rispetto per gli uomini, la sua certezza di un dovere, la sua modestia nel colpire l'errore, la sua volontà di rimanere fedele alla Chiesa, nel cui seno, come scrive negli *Annales*, egli è nato e nella cui fede desidera morire, sorgono dalla profondità del suo sentimento religioso e s'incontrano con l'inflessibile decisione della sua vita morale (1).

Alla base della « critica modesta », che egli propugna e promuove con attività poderosa, è la certezza della sua fede, chiamata alla scienza per riaffermarvi la legge della verità. Nulla può scuoterlo dalle sue convinzioni: a l'Abbé de la Trappe, fautore di un ascetismo puro e avverso

---

(1) Il pensiero del Mabillon sul dovere cristiano di determinare la verità con la fiducia che essa coincida necessariamente con le leggi divine, e la sua alta valutazione della critica come esigenza morale trovano larga risonanza nell'opera del Tillemont, che era autore assai caro anche al Muratori. Con forza d'ardente agostiniano e col rigore di un ingegno educato alla scuola di Port Royal il Tillemont diceva nell'Avertissement dei *Memoires pour servir à l'histoire ecclesiastique des six premiers siècles*, Paris 1693: « Il pourra cependant y avoir quelques personnes pieuses, qui croiront qu'en voulant travailler à augmenter la pieté, on la detruit au contraire, et qu'on ruine le fruit qu'on doit tirer des vies des Saints, en faisant regarder comme faux et incertain une partie de ce qu'elles ont accoutumé de contenir, et les rendant par là toutes incertaines à ceux qui n'ont pas la lumiere des connaissances necessaires pour discerner les vraies d'avec les fausses. On prie donc ces personnes de considerer que s'il falloit condamner tous ceux qui nous avertissent de ne pas recevoir, sans discernement tout ce qu'on nous dit avec quelque apparence de verité, il faudrait peut-estre condamner S. Paul mesme qui nous ordonne d'eprouver et d'examiner tout, pour approuver ce qui est bon; ce que S. Augustin étend à toutes sortes d'ouvrages à l'exception des Ecritures canoniques » (pag. XIII). La sua fede, che aveva tanto vigore d'altezza da non discendere ai compromessi della « politica » mondana, gli faceva anche dire con l'abbagliante semplicità dei giusti: « Il se content de chercher la verité des faits: et pourvu qu'il la trouve, il ne craint pas que l'on en abuse; estant certain que la verité ne peut estre contraire à la verité ni par consequent à la pieté, qui doit estre fondée sur la verité » (pag. IX).

alla sua idea di una cultura religiosa, egli risponde serenamente con parole di alta e forte saggezza:

« Sur quoy je répons que M. l'Abbé ne me fait pas justice, de croire que je sois capable ' d'écrire contre ma propre convinction '. Je me sens fort éloigné de rien écrire contre ma pensée et j'espere que Dieu ne m'abandonnera jamais jusqu'à ce point, que la complaisance ou la flatterie me porte à soûtenir un sentiment contre ma propre conviction. Je puis tomber dans l'erreur, aussi bien que tous les autres hommes; je puis encore tomber dans des contradictions; mais que j'écrive ' contre ma propre conviction ' j'espere avec la grace du Seigneur que cela ne n'arrivera jamais » (1).

E questo calore discreto, questa forza sicura piena d'umiltà, questa unzione senza gridi e senza apparati d'entusiasmo, che detesta le polemiche dell'« amor proprio » e si arma soltanto con la nuda eloquenza dei fatti, configurano il tratto indimenticabile del suo volto, il punto d'incontro di una fede antichissima e di una dottrina aperta al cammino dei tempi.

In lui non è desiderio di novità, illusione di gloria, ma un lavoro austero di ricerca, devota alla grandezza di Dio e fedele allo spirito della propria missione. L'erudito coincide sempre con l'uomo di fede e ne accresce la modestia, purificandolo dalle punte partigiane di un orgoglio che non esita a reprimere il vero pur di serbare il proprio inutile splendore.

Non si può, ad esempio, non ricordare le chiare parole con cui il Mabillon respinge le accuse del Bastide d'aver portato ombra alla maestà riconosciuta dell'Ordine Benedettino col ridurre la schiera dei suoi santi:

« J'ai toujours êté persuade — egli dichiara — que des Religieux ne péchent pas moins contre la modestie chretienne et religieuse, en attribuant à leur Ordre ce qui ne lui appartient pas, qu'un particulier en s'arrogeant ce qui ne lui est pas dû. Car de prétendre que cette première attribution est permise en ce qu'on ne la raporte pas directement à soi-même, mais à l'honneur commun de l'Ordre;

(1) *Réflexions sur la reponse de M. l'abbé de la Trappe au traité des Etudes monastiques*, Paris 1692, pag. 34.

il me semble que ce n'est qu'un pretexte specieux pour pallier un peu la vanité. Je vous avoue, mon R. P. qu'encore que je sois sujet à beaucoup des vices, j'ai toujours eu de l'aversion pour celui-là. Et c'est dans ce principe que j'ai été un peu scrupuleux à examiner les Saints que appartiennent véritablement à mon Ordre » (1).

In breve è qui detta la ragione morale del metodo critico inaugurato dal Mabillon. Dinanzi alle accuse degli « avanturiers » che estendono il loro processo dagli uomini agli istituti e alla loro esistenza, egli pensa che la difesa più valida non consista nel negare ciò che è dimostrato vero dai fatti, ma nel chiarire la tradizione che, intangibile nella sua origine divina, può invece esser corretta nei suoi elementi falsi e posticci. E se passiamo ad un'altra polemica, quella sul culto dei santi ignoti, noi vi leggiamo ancora, semplice ed eloquente, il breviario critico del Mabillon:

« Haec vero diligentia et cautela si in secernendis, beatorum sive, Martyrum sive Confessorum meritis adhibetur, tantum abest ut heterodoxi hinc occasionem captent insultandi Romanae Ecclesiae. Summique Pontificis, ut contra nihil opportunius et efficacius sit ad eorum retundenda convitia et linguas exarmandas. Sicut enim ad refellendos et convincendos eorum errores maxime conducit nuda catholica veritatis expositio: ita ad insinuandam eorum animis debitam sacrorum Reliquiorum venerationem nihil utilius est, quam sincera et accurata in falsis secernendis religio. Ea enim est, ut virtutis, sic religionis forma et pulchritudo, ea vis ac nativa indoles, ut si hominum oculis nuda, et nullo fucata colore exhibeatur, statim in amorem sui et amplexum rapiat, et alliciat omnes » (2).

E come il Mabillon, così il Muratori.

Al tono vasto, solenne, aristocratico del Padre Maurino si sostituisce una forma prosaica e meno eletta, una voce più « grossa », un equilibrio meno soave; al raccoglimento devoto e finissimo di uno spirito, che continua anche nell'erudizione la grandezza tutta interiore del Seicento francese, tien dietro una sensibilità popolare, bonaria, nutrita della quieta esperienza quotidiana e restia agli entusiasmi;

(1) *Ouvrages posthumes*, Paris 1724, I, pag. 433.
(2) *Ibid.*, I, pag. 327.

alla ferrea costanza della disciplina si contrappone una più libera e « mondana » varietà d'interessi. Ma nel fondo l'atteggiamento, pur aderendo agli impulsi di una nuova personalità, non è per nulla mutato.

Anche pel Muratori la critica col suo diritto di giudicare su molte cose deve però arrestarsi ai limiti, che le sono fissati dalle verità della fede: ed è compito particolarmente importante dell'erudito determinarne l'estensione, per distinguere la propria opera dagli errori del passato e dai vizi del presente.

È un pensiero cotesto che occupa la mente del Muratori con lucida intensità, sopra tutto nel *De ingeniorum moderatione*:

« Quamvis enim ab immoderata inquisitione Veri, multa in Ecclesiam Dei manarunt incommoda, quibus praecipuis occurrendum est hac nostra lucubratione, ea tamen vicissim, atque adeo evidentia bona, sunt quae quotidie importat moderata vereque Christiani inquirendi Veri libertas, ut non segnius ad hanc laudandam, et populis suadendam, quam ad illam incusandam, atque e medio tollendam sit incumbendum » (1).

La critica costituisce lo strumento più solido e più illustre dell'epoca: essa è la conclusione di un movimento secolare che in nome dell'intelletto ha dileguato pregiudizi ed errori. Ma affinchè il suo lavoro non si riduca a una pericolosa smania di nuovo, è necessario trovare un punto medio dove l'autorità e la ragione si riconoscano reciproci diritti ed integrino a vicenda le proprie forze.

A questo ideale di libertà moderata valido per ogni specie di indagine il Muratori fa appello continuamente: all'erudito egli chiede, come il Mabillon, un metodo oggettivo e uno spirito fondamentale di umiltà, di devo-

(1) *De ingeniorum moderatione*, Venezia 1727. E si confronti la lettera a Filippo della Torre, del 1707: « Perchè gli eretici non tengono tal via, dimostro la lor cecità, e temerità. Perchè altri vogliono stringere troppo la libertà de gl'Ingegni, o per ignoranza, o per zelo moderato io vo' toccando gli abusi contrarj. Ma saldo sempre colla Chiesa, e colle nostre Colonne » (920). Vedi anche *La regolata divozione de' Cristiani*, Milano 1845, I, 97.

zione cristiana. Non si può d'altra parte pretendere che i nemici della fede si persuadano delle proprie deformazioni, se la cultura cattolica non è disposta a denunciare e a respingere il ciarpame del passato, conforme all'esempio della Chiesa che tante cose « ha riformato e riforma ». In altre parole se la critica non può inalzarsi al dogma, ha tuttavia potere di giudicare uomini e consuetudini secondo le leggi della coscienza e nel rispetto del vero: e quando essa è certa di non aver ubbidito ad alcuna passione, quando sa di essersi collocata « al centro », non si piega nè a minacce nè a promesse, forte della propria onestà. È un programma sempre presente all'animo del Muratori: un programma vivo e operante.

Mentre l'Europa s'accinge ad insorgere contro la religione e di anno in anno smantella le pietre del grande edificio tradizionale, egli, pur avvedendosi che i tempi piegano alla rovina, non disarma, non s'abbandona, continua la sua fatica di letterato « pio e onesto » e senza cedere il passo agli attacchi di coloro che non intendono lo spirito della sua battaglia, tra speranza e tristezza, fiducia e timore rinnova tenacemente le sue convinzioni « moderate » di erudito cattolico.

Nelle *Riflessioni sopra il buon gusto* il Muratori ha già chiaro il suo compito:

« Se noi preoccupiamo, se francamente confessiamo ancora queste verità di lieve momento, e massimamente se ciò si fa da' nostri medesimi pastori, e molto più se dai Sommi Pontefici: egli è certo, che leviamo a i nemici nostri ancora quest'armi, e che si può di leggieri impedire lo scandalo tra i più deboli Cattolici, con far loro conoscere ad evidenza che tal abusi, tali opinioni insussistenti, ora da noi impugnate nulla pregiudicarono alla purità della Religione, allorchè ne' tempi passati regnarono, e che torna in benefizio della stessa Religione il non sofferirle maggiormente. Se a tali cose avessero posto mente e ponessero mente alcuni, non s'adirerebbono, poichè qualche erudito non per alterigia, ma con animo pio entrò a mostrare l'insussistenza di certe pie menzogne, o imposture, e di certe opinioni forse appoggiate a un poco d'Antichità, ma non a molta ragione; la distruzione delle quali, se ben si pesano le cose, nulla nuoce alla Chiesa, anzi ne fa più risultare la sincerità, l'erudizione, e l'amore del Vero, massimamente non essendo questo opinioni, siccome dice-

vamo, errori della Religion Cattolica, ma di qualche suo Professore, poco perito, e fors'anche potrei dir malizioso » (1).

E a mano a mano che egli avanza nel tempo, la consapevolezza di un'Europa lacerata nell'unità della sua fede diviene sempre più acuta, e la volontà di opporsi al doloroso rivolgimento più ferma. Inutile chiedergli un eroismo ascetico o pretendere la vastità luminosa di uno sguardo che domina i piccoli avvenimenti e li trasforma con la sua fiamma interiore: il Muratori non sa imprimere alla battaglia forza e grandezza nuove.

Si stringe nella sua pena, si chiude nel senso amaro della vecchiaia, sogguarda un po' stanco i paesi lontani da cui salgono le voci della rivolta e soffre in silenzio col suo cuore di cattolico onesto; e intanto lavora, indaga, rimedita sospirando gli argomenti della grande polemica persuaso che l'errore sarà finalmente vinto. Ma come si addolora talvolta, e come è umano, trepidante nella tristezza che emerge improvvisa dalle falangi ordinate e ingiallite dei documenti!

Nel 1727 scrive ad Antonio Vallisnieri:

« Non è d'ora che io odo il rumore della religione infievolita in Francia, e più in Inghilterra e Olanda. Ne veggo i segni in alcuni libri di quest'ultimi. Non permetta Iddio che il male vada più avanti. Avrei desiderato di poter fare un giorno una filosofia morale per uso de' nostri italiani, ma non mi resta il tempo per tale fatica... » (2).

Più tardi, stendendo la « praefatio » del *De Paradiso*, considera la mutazione dei tempi ed esclama:

« Quot vulnera Sanctissimae Christi Ecclesiae intulerint, novissimis hisce temporibus, Schismata atque Haereses, quibus conscissa et nimium in tot Europae Provincias Fidei unitas, numquam memini, quin miseram humanarum rerum conditionem moestis oculis metiar, animoque paene indignante contempler. Nam quid non factum, quid non quotidie fieri novimus ab iis, qui postquam ab Ecclesia matre sua defecere, in id unum intenti sunt, ut adversus illam pugnent, nullum calumniis, nullum dicteriis et invectivis statuentes modum, quo se jure defecisse populo suo persuadeant? Et hoc qui-

(1) *Riflessioni* ecc., pagg. 89-90.
(2) *Epistolario*, pag. 2608.

dem valde dolendum, non jam nostri causa, quos in fortissima arce positos imbecillia tela non feriunt, sed eorum caussa, erga quos, etsi a nobis divisos, nobisque quotidie insultantes, noster numquam defuturus est amor. Non ii perspiciunt: perspicimus nos quantum sit coram Deo scelus, seditiones et Schismata in Religione conflare, atque sub incerta spe assequendae veritatis, aut meliora sapiendi, certum interea Caritatis et Unitatis patrimonium profundere, quibus quicumque caret, inani sane titulo de Christi nomine gloriatur. Sed quod gravius dolendum, multi jam sunt ex eorum grege, qui non Ecclesiae tantum, sed et Religioni ipsi, quantis possunt artibus atque conatibus, bellum inferunt. E primo lachrymabili facinore nihil facilius, quam gradus ad alterum. Ubi enim sibi relinquas infirma, simulque superba Hominum ingenia, quid non moliantur, quid non audeant animi in effusam Libertatem a teneris, ut ajunt, unguiculis proni? Sed et nihil enixius corrupta hominis Natura expetit, quam ut sibi liberum sit quidquid lubet. Proinde nimium urgente malesano hujusmodi stimulo, tunc Religio ipsa, cujus saluberrimo sanctissimoque freno in officio continemur erga Deum et Homines, sensim videri molestum incipit jugum, atque ad illud excutiendum meditatio demum tota convertitur » (1).

Eppure non si perde d'animo. E pensa ancora al letterato cattolico che adopra la sua « libertà onorata » per ricondurre la tradizione ecclesiastica alla purezza della semplice verità sull'esempio dell'« immortale » Baronio.

Così, nel 1740, consiglia a Giuseppe Bianchini:

« Acciocchè riesca fruttuosa l'accademia d'essa storia ecclesiastica, vi sarebbe a mio credere bisogno di una onorata libertà per distinguere il vero dal falso, il certo dall'incerto, il lodevole dal biasimevole. Sostenere per quanto mai si può le azioni dei sommi pontefici, ma senza adulazioni, non voler provare che sia antico, che sia legittimo ciò che non è: e permettere che la sana critica giudichi de' libri, de gli autori, de' miracoli, delle leggende e simili altri punti della storia ecclesiastica. Meglio è che le dichiariamo noi le verità, piuttosto che sentircele dette con ischerno da' nemici. E se noi vogliamo far passare per vera una cosa che non sia, nulla guadagniamo, anzi perdiam di concetto. Veggo l'immortale Baronio che va molte volte assai franco. Per grazia di Dio, la Chiesa santa non ha bisogno di menzogne, nè ha paura della verità. Dico ciò perchè costì s'è talvolta troppo delicati, e si teme e si sospetta di tutto; difetto ordinariamente di certi sciolti (che ne avete bene ancor voi altri costì) e non

(1) *De Paradiso adversus Burneti Britanni librum*, Verona 1738, pag. XVII.

già delle persone veramente dotte ed intendenti, che amano dappertutto la verità. Lodato sia Dio, che ci ha dato un papa di questo tenore » (1).

Perchè nonostante ogni timore, nonostante ogni aria di pessimismo il Muratori non deflette dalle linee del suo programma, non rinuncia agli impulsi della coscienza e ai fini della sua apologetica illuminata che non rinnega il cammino della cultura ma esige che essa nobiliti le origini della fede, subordinandosi alle leggi di un progresso morale. E tuttavia quanti ostacoli, quante incomprensioni, quante amarezze attendono la voce dell'onestà! Bisogna rendere atto al suo ingegno di questa tenacia che non l'abbandona neppure nei momenti più difficili.

Ad *Annali* conclusi, egli ribadisce nelle lettere ai suoi corrispondenti la sua certezza e il suo ideale. Al Tamburini, nel 1745, comunica di aver sempre seguito la grande tradizione del Cristianesimo:

« Concedo anch'io, che voi altri signori, nell'udir biasimati alcuni pontefici, sentite del ribrezzo per timore, che non patisca la religione, e la santa fede nel cuor de' lettori. Ma non è da temer questo, doppoichè per grazia di Dio, corrono due secoli, che non abbiam se non papi buoni, e il santo Concilio di Trento; e i successori pontefici han rimesso la Chiesa nel lustro primiero. Io stesso, dopo aver terminato il tomo IX, con lasciar la Chiesa nel più deplorabile stato, pure ho con una perorazione infine avvertito, che dobbiamo ringraziare Dio d'essere nati in questi tempi ne' quali sommamente miriamo riformati i costumi sì degli ecclesiastici che de' secolari » (2);

e anche se in una lettera successiva riconosce che la prudenza invita alla moderazione e dichiara deluso di piegarsi al silenzio:

« cercherò io di profittare della carità che mi ha fatto, benchè le confessi, che mi dispiacerà sempre di non poter esporre ciò, che pure a me sembra di maggior decoro della santa religione, che professiamo, e che serve di pretesto a i nemici per isparlarne di noi.

(1) *Epistolario*, pag. 4075. Anche il Tillemont si riferiva all'esempio del Baronio: « Cette liberté n'est pas rare non plus dans Baronius, sans qu'elle ait causé aucun scandale, ou au moins sans qu'on ait cru estre obligé de s'y arrester » (*Mémoires*, pag. XV).

(2) *Epistolario*, pag. 4847.

M'accorgo, infine, che bisogna lasciar il mondo com'è, e cercherò di accomodarmivi anch'io » (1),

medita però l'ultima conclusione degli *Annali* e, richiamandosi all'esempio del Mabillon, riafferma con non minore grandezza i doveri dello storico e del cristiano. Sebbene dunque lo scetticismo prema da tutte le parti e coi volti più difformi, il Muratori non dimentica che la cultura cattolica deve appropriarsi degli strumenti che le sono offerti dall'epoca e riassorbire lo spirito del « Rinnovamento » riconducendolo sulle vie di un moderato razionalismo. Citiamo dal suo *Delle forze dell'intendimento umano*:

« Anche gli Umili hanno da star con occhi aperti, per non cadere in errore, per non lasciarsi ingannare; cioè debbon anch'essi eleggere e praticare il saggio metodo, che prescielto dalla migliore Filosofia conduce all'acquisto delle verità, con deporre i pregiudizi, coll'esaminare i principi e la connessione delle cose, con raziocinare posatamente sopra di esse, e col pensare i raziocini altrui » (2).

Si può dire che in questo pensiero è raccolta tutta l'essenza della sua opera, il cardine della sua molteplice e instancabile erudizione. L'esame « prudente », la critica onesta, che egli non si stanca di sostenere, è in fondo la forza della ragione, che risorta dai secoli barbari deve contribuire insieme con un nuovo fervore di fede al compimento della vasta riforma morale promossa dal Concilio di Trento (3), nelle forme dell'Umanesimo.

---

(1) *Epistolario*, pag. 4891.

(2) *Delle forze dell'intendimento umano*, Venezia 1748, pag. 249.

(3) Singolare per questo rispetto la conclusione prima, al IX volume degli *Annali d'Italia*: « Aggiungasi a questo, esser data allora negli occhi d'ognuno la scorretta vita dell'imo e dell'alto Clero, infezione giunta sino agli stessi Pastori, ed anche a i primi della Chiesa di Dio, e disavventura, che non si può nascondere, nè abbastanza deplorare per gli scandali infiniti, che ne derivarono. Corrono già duecento anni che s'è tolta questa pessima ruggine della Chiesa di Dio, nè più van pettoruti i vizj in trionfo, essendo migliorati i costumi, accresciuta la Pietà, e levati molti abusi de' barbarici secoli: motivi tutti a noi di chiamar felice il Secolo nostro in confronto di tant'altri, da noi sin qui osservati » (IX, 607). Già nelle

Sempre nel *Delle forze dell'intendimento umano* è detto:

« La Dio mercè ne gli ultimi Secoli col risorgimento delle Lettere, s'è guadagnato non poco. Si sono screditate o abbattute molte Favole de' tempi dell'Ignoranza; si son riformati assaissimi biasimevoli abusi; e niun più s'inalbera o raccapriccia al vedere che Aristotele più non comanda le feste (*sic*) nella Filosofia. Contuttociò perchè s'era imboschito forte il Regno del Sapere e del Credere in quegli infelici Secoli, con essere nondimeno durata la purità de i Dogmi della Chiesa Cattolica: non s'è potuto in un subito tagliar tutto il bosco, e perciò resta non poco terreno tuttavia bisognoso di coltura. Se taluno oggidì si accinge ad espurgar la Storia Ecclesiastica, le Vite de i Santi, i Breviarj, e certi usi, sentenze, ed opinioni, non appoggiate alle Divine Scritture, nè all'antica legittima Tradizione ma procedenti dalla sola barbarie: bisogna prepararsi ad udir schiamazzi, doglianze, ed accuse da chi per troppa sua bontà non sa figurarsi tanta malizia o semplicità nè mortali de i Secoli addietro, che sapessero inventar Favole o credule, e giugnessero ad introdurre usanze non convenevoli alla santità della Disciplina Cattolica. Altri dall'interno lor proprio amore, o da quello della lor Patria, o del loro Ordine Religioso spinti, più tosto che a rivolgersi ad esaminare se si sieno incautamente ingannati con essere troppo creduli,

---

*Riflessioni* il Muratori aveva assunto il Concilio di Trento a simbolo del rinnovamento devoto che anima la Chiesa: « La Chiesa stessa quante cose ha riformato, e riforma e può riformare continuamente. Veggansi tanti Concilj, e specialmente quello di Trento, e quei di S. Carlo Borromeo. Ella stessa ha goduto, che il Panvinio, il Baronio, il Bellarmino, il Petavio, il Bollando, il Pagi e simili altri valentuomini purghino la Soria e l'Erudizione ecclesiastica, i Martirologi, i Breviari da tanti errori; anzi gode, che altri loro imitatori sieguano a far lo stesso » (87). Nella *Regolata divozione de' Cristiani* è detto ancor più esplicitamente: « Anche il Sacro Concilio di Trento raccomandò forte di levar gli abusi ed eccessi, compresi anch'essi sotto il nome di scandali, cioè di quell'erbe cattive, che sì facilmente, e come per necessità nascono nel mondo. Purissima è nelle dottrine ora la Chiesa cattolica romana; quanto più pura eziandio si farà essa conoscere nell'esercizio della divozione, dipendente dai santi suoi insegnamenti, tanto più sarà bella, tanto più gloriosa » (I, 5) e « L'impareggiabile S. Carlo Borromeo arcivescovo di Milano, il quale tanto faticò per eseguire gli ordini e l'intenzione del sacro Concilio di Trento in liberare la disciplina della Chiesa dalla ruggine introdottavi dai secoli barbari » (II, 203). Sul valore riconosciuto al Concilio di Trento si veda anche C. CALCATERRA, *Il nostro imminente Risorgimento*, Torino 1935, pag. 51.

non altro che adirarsi contro chi li vuol far ravvedere. Altri finalmente intestati, che tutto quanto spira Pietà, sieno opinioni, sieno Leggende, Visioni, Miracoli, od usanze, ancorchè mancanti di Verità, o portanti aria di Superstizione, o pregiudiziali al bene della Repubblica, non s'ha da toccare, anzi si ha sempre da rispettare: immaginano tosto in pericolo la Religione e prorompono in grida ed ingiurie, quasi che si trattasse di pubblici assassini. Non ne reco gli esempli. Nè è mancato in Francia uno zelante Religioso che ha fatto la Critica alla Critica de' nostri tempi, con istudiarsi di mostrare, che possono sostenersi assaissimi Libri, Tradizione popolare, ed altri punti, che pur sono riprovati da i più giudiziosi Scrittori, avvisandosi di prestare un gran benefizio al Pubblico coll'animar chichesia ad inghiottire allegramente tutto quanto han finto o sognato i nostri Maggiori. Nè si accorge questa buona gente, che mirabilmente serve il loro indiscreto, o per dir meglio ignorante zelo ad accrescere voglia a i Protestanti, e molto più a i Miscredenti di deridere la Santa nostra Religion e Chiesa, che fondata sulla verità, si mantiene e si manterrà sempre colla professione di questa, nè bisogno alcuno ha di racconti dubbiosi o di finzione veruna per amar Dio, e muovere noi a tutte le opere di Pietà, e d'ogni altra Virtù? Ciò che non è vero, può a lei solamente nuocere, e molto più quel che sa di Superstizione » (1).

D'altra parte il senso di un progresso da attuare, sia pure nei modi di un « emendamento », non abolisce la coscienza cristiana di quanto nella natura dell'uomo resta immutabile e inchinevole al male. Il Muratori è, come sempre, sulla via di mezzo. Incapace di stringersi alle ipotesi estreme, che gli paiono estranee allo spirito del cristianesimo, egli oscilla tra pessimismo e ottimismo senza risolvere l'alternativa con radicale coerenza. E del resto non ne sente il bisogno. La sua fede non tende alla tragedia, alla scissione, al conflitto, ma a una speranza fidente e rassegnata che accetta la vita e il mistero del suo creatore. Così dice nel *Governo della Peste*:

« un'allegria, ma cristiana, ma santa, cioè fondata sopra una coraggiosa rassegnazione a Dio e sopra un vero desiderio di piacere in tutto a lui, e nutrita dall'orazione... » (2).

---

(1) *Delle forze dell'intendimento umano*, cit., pag. 334.

(2) *Del governo della peste e della maniera di guardarsene*, Milano 1832, pag. 323. Si cfr. la lettera a Giuseppe Pecci del 1737 (*Epistolario*, pag. 3720).

Con questo animo egli concepisce il progresso e contempla i secoli della storia. La sua intuizione della vita non gli permette di oltrepassare le barriere del moralismo e, dinanzi alla contraddittorietà delle cose, i vincoli della rassegnazione.

« Corrono già duecento anni — conclude nell'ultima pagina degli *Annali* — che s'è tolta questa pessima ruggine della Chiesa di Dio, nè più van pettoruti i vizj in trionfo; essendo migliorati i costumi, accresciuta la Pietà e levati molti Abusi de' barbarici Secoli, motivi tutti a noi di dichiarare felice il Secolo nostro in confronto di tant'altri, da noi sin qui osservati. Nè venga innanzi alcuno con dire di trovar egli de' pregi, e del buono ne' Secoli andati, e forse qualche bene di cui ora siamo privi, aggiunga ancora osservarsi tuttavia de' difetti ne' Governi tanto Ecclesiastici che Secolari, il Lusso di troppo accresciuto, l'Effeminatezza ne gli uomini, la Libertà nelle Donne, ed altri sì fatti malanni: che gli si dimanderà, se sappia, qual cosa sia l'uomo, e qual sia il Mondo presente. Ha da uscire fuori di questo Globo, chi non vuol vederci Vizj, Peccati, Difetti, e Guai » (1).

E ciò che si dice per il presente, si può ripetere sostanzialmente per il passato. Gli uomini non si trasformano nel loro animo e i vizi coesistono sempre accanto alle virtù perchè il mondo, come l'uomo, si manifesta sotto questo « doppio aspetto » di grandezza e miseria, rimandando a una soluzione definitiva che è fuori del tempo. Ancora una volta il pensiero del Muratori s'incontra con quello del Mabillon per approdare a un pessimismo temperato di prudenza e non insensibile alla « fiacchezza » umana. Se il Padre Maurino afferma che

« nulla aetas criminum expers; et semper malos bonos permixtos tulit, feretque Ecclesia cum nec prima illa incestis atque scelestis hominibus caruerit »

e aggiunge che

« nec sane deest justae querelae materia in quibusvis saeculis, alia atque alia in diversis. Quippe non eadem, nec eodem semper loco stant vitia, sed mobilia et inter sese dissidentia, tumultuantur, propellunt invicem, fuganturque » (2),

(1) *Annali d'Italia*, IX, 607.
(2) *Praefationes in acta sanctorum Ordinis S. Benedicti*, I, 394.

il Muratori dal canto suo è convinto che

« donec erunt homines, erunt et vitia et peccata; erunt et abusiones, Superstitiones, immoderatus potentiae usus, innocentum oppressiones, calumniae aliaque huiusmodi, quae sub Lolii et Zizaniorum nomine in Evangelio designantur » (1).

Nasce così un concetto della storia come esempio morale e non più eroico: gli avvenimenti del passato richiamano l'uomo a se stesso, lo invitano a riconoscersi attraverso la sterminata corsa dei secoli, gli ripresentano la vanità delle cose e il problema del proprio destino. La storia non isola i personaggi di una fittizia grandezza come splendidi simboli di perfezione, ma accomuna i principi ai sudditi e li giudica nelle fonti comuni della loro imperfetta umanità.

Dice il Mabillon nel *Traité*:

« Car sçavoir, c'est connoître par leurs causes et leurs principes. Ainsi sçavoir l'histoire c'est connoître les hommes qui en fournissent la matiere c'èst juger de ces hommes sainement. Etudier l'histoire c'est etudier les motifs, les opinions et les passions des hommes, pour en connoître tous les ressort, les tours, et les détours, enfin toutes les illusions qu'elles sçavent faire à l'esprit, et les surprises qu'elles font au cœur. En un mot c'est apprendre à se connoître soy-mesme dans les autres: c'est trouver dans les saints et dans les personnes vertueuses de quoy s'édifier, et dans les méchans et les vitieux ce que l'on doit éviter, et comme il faut comporter dans les evenemens avantageux ou desavantageux. Sans ces dispositions, au lieu que l'histoire devroit servir à nous faire apprendre la morale par des sages refléxions, elle ne sert qu'à nous donner une vaine idée d'une science fade, et à nous persuader que nous sçavons quelque chose, lorsqu'en effet nous ne sçavons rien ce qui est un effet dangereux d'une bonne cause » (2).

---

(1) *De naevis in religionem incurrentibus*, Lucca 1749, pag. 114. Si cfr. anche *Annali*, II, 443.

(2) *Traité* ecc., pag. 232. Si tenga anche presente il Langlet di Fresnoy, *Metodo per istudiar la storia*, Venezia 1726, che attinge spesso agli stessi testi usufruiti dal Mabillon; e per distinguere la storia « morale » del Padre Maurino dalla storia retorica-eroica si cfr. il Rapin, *Les réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire, et la philosophie*, Amsterdam 1743 e L. Thomassin, *Méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les Historiens*, Paris 1693.

E il Muratori in una lettera famosa del lontano 1695:

« Multum aetati praeteritae debemus, quod homines per exempla ad prudentiam tacito consilio perducat. Alienis in erroribus nostros emendandos deprehendimus, alienis in virtutibus nostras amamus, sique vitiorum imperium patimur, alienis expensis discimus ea posse puniri. Aliquis igitur semper tibi e lectione reponendus est fructus, tibi non modo profuturus, sed in humani consortii condimentum transiturus » (1).

E più tardi, con immutata persuasione, nella chiusa degli *Annali*:

« Ma chiunque sa, che il principal credito della Storia è la verità, e il giudicar, come poco fa dicemmo, delle operazioni degli uomini, per ispirar ne' Lettori l'amore della Giustizia e del retto operare, e l'abborrimento a ciò, che sa di vizio: crederà ben meglio fatto, e giusto, ed utile alla Repubblica, che si dia il suo vero nome a quello ancora che difettoso apparisce ne' costumi e nelle azioni de' Pastori della Chiesa di Dio. La Storia ha da essere una Scuola per chi dee loro succedere, a fin d'imparare nelle lodi de' buoni, nella disapprovazione de' cattivi, quello ch'essi han da fare o non fare » (2).

Pel Mabillon, come egli stesso precisa nella risposta all'Abbé de la Trappe, lo studio della storia, sopra tutto ecclesiastica, deve riconfermare la grandezza di Dio, la forza vittoriosa della sua verità e la fondamentale miseria delle cose umane, confuse nel gioco vano e doloroso delle passioni.

« La doctrine et la discipline de l'Eglise, sa tradition uniforme et invariable, la vie et les belles actions des Saints et des grands hommes, la recompense de bons et la punition des méchans; les erreurs et les egaremens des heretiques; en un mot la conduite admirable de Dieu dans le gouvernement de l'Eglise et les ressorts infaillibles de sa Providence à la faire triompher tost ou tard de ses ennemis: c'est ce qui est digne de l'application de tout les fideles et des religieux en particulier: c'est ce qui les affermit dans la foy: c'est ce qui leur fournit d'excellens moyens pour se porter à Dieu et à la vertu: c'est enfin ce qui les peut rendre capables de rendre service à l'Eglise et au public. Les intrigues mesme et les factions, que des gens pas-

(1) *Epistolario*, pag. 107. Per il concetto di storia si veda anche *Della perfetta poesia italiana*, Modena 1706, pagg. 41-42.

(2) *Annali*, XII, pagg. 465-466.

sionez ou mal intentionnez ont pensées contre les défenseurs de l'Eglise et de la Foy, peuvent servir à nous affermir avec encore plus d'attachement dans la verité; verité que tous les artifices et toutes les violences des hommes ne sont pas capable d'abattre ni d'ébranler quoiqu'il semble quelquefois qu'ils aient le dessus pour un tems. Voilà les fruits de l'histoire, aux quels on peut encore ajouter ceux que M. l'Abbé nous represente dans sa Réponse, en disant, que ' si quelque chose peut desabuser de l'amour du monde, de ses plaisirs, de ses richesses, de ses fortunes, de sa gloire, et de sa vanité, c'est de faire attention sur ce qui se passe ' en lisant l'histoire » (1).

In altre parole, mentre si riconosce la problematicità dell'esistenza nel conflitto di bene e di male, che investe ogni uomo e ogni tempo, si conclude anche che il corso delle cose è sottomesso alle leggi imperscrutabili di Dio e attesta alla fede la sua eterna grandezza: non siamo, come si vede, molto lontani dalla concezione magniloquente del Bossuet, salvo una tristezza meditativa e tutta ascetica, che è così propria del Padre Maurino (2).

Con estensioni « laiche », che non modificano tuttavia lo spirito secentesco di questo pensiero, il Muratori si colloca dinanzi alla storia animato dalla stessa fede e dallo stesso concetto di una provvidenza attiva, a cui l'uomo deve guardare con grave rispetto senza pretendere di scoprire le cause altissime e inaccessibili del suo operare.

È un principio che s'insinua per tutti gli *Annali* e informa di sè le riflessioni sparse nel viluppo densissimo degli avvenimenti: un principio semplice, quasi scarno, povero di conseguenze e tale da non guidare l'occhio dello storico a nuove prospettive. Ma il Muratori lo giudica vero, necessario, e vi aderisce con l'interezza della sua natura onesta, aliena dai problemi troppo inquietanti.

E quanta insistenza! In un caso commenta:

« Osserva Tacito la mellonaggine di que' Potenti, che male operando non vorrebbono, che la memoria de' lor perversi fatti passasse

(1) *Réflexions* ecc., pag. 380.

(2) Per i rapporti tra il Bossuet e il Mabillon si veda tra l'altro A. M. Ingold, *Bossuet et le Jansénisme*, Paris 1897.

a i posteri; e tutto fanno abolirla. Ma Iddio permette, ch'ella vi passi per gastigare anche nel nostro Mondo chi s'è abusato della potenza in danno de' Popoli » (1).

Altrove, a proposito di Aureliano, gli accade di dire:

« Azioni tutte che fan conoscere l'amore e lo zelo, ch'egli nudriva per la sua falsa Religione, cioè per l'Idolatria; zelo, che ancora circa questi tempi lo spinse, dopo essere stato finora clemente verso i Cristiani, a muovere contro di loro una fiera persecuzione. Ma per poco tempo perchè Dio non tardò a dargli quel fine e gastigo, a cui soggiacquero anche in questo Mondo altri nemici e persecutori della Religione e Chiesa sua santa » (2).

Più oltre argomenta:

« Così Dio in mezzo a tanti pericoli ed insidie preservò questo Principe, per farne poscia un mirabile spettacolo della sua Provvidenza in favore della santa sua Religione » (3).

Quando poi è giunto al governo di Giuliano l'Apostata, il Muratori sembra a dirittura ostinato:

« Dio che voleva al fin liberare la Terra da questo nemico del nome Cristiano, e che tanto confidava ne' suoi falsi Dii, permise ch'egli si accecasse in questa forma, appigliandosi ad una risoluzione tale, che da Ammiano e da altri altamente vien condannata » (4).

E ancora:

« L'evento poi fece pur conoscere quante fossero in ciò le illusioni di Giuliano, quanto vana la di lui fidanza ne' suoi Iddii. Allorchè egli si credea vicino al colmo della gloria, e nel tempo stesso, come osservò il Nazianzeno, che tutto il Paganesimo immolava vittime per lui: eccolo steso a terra dalla destra di Dio, e andare in un fascio le sue glorie, e seco tutte le speranze de' Gentili, i quali già si figuravano di dover calpestare la Croce, e rendere Idolatra di nuovo l'Impero Romano » (5).

Nulla d'altra parte può sottrarsi alla legge che sovrasta tutte le cose. Gli uomini decidono secondo le proprie

---

(1) *Annali d'Italia*, I, 56.
(2) *Ibid.*, II, 151.
(3) *Ibid.*, II, 221.
(4) *Ibid.*, II, 424.
(5) *Ibid.*, II, 429.

passioni, ma Dio dirige i loro atti con la sua volontà di giustizia e li coordina ai suoi fini. Il Muratori ne è certo:

« L'avola sua, cioè la Regina Brunechilde mirava con trionfo annichilato l'odiato Nipote Teodeberto ed esaltato l'altro amato Nipote Teoderico, sul cui animo ella aveva un forte ascendente, e si arrogava un esorbitante autorità. Ma altri erano i giudizj di Dio, il quale lascia talvolta innalzati al sommo i Peccatori e nel più bello della lor prosperità gli abissa. Così avvenne a questi due Principi, rei nel Tribunale di Dio, e in faccia ancora del Mondo, di enormi misfatti » (1).

E in altro passo, con cui chiuderemo la nostra rassegna:

« Trovaronlo inesorabile; li voleva a discrezione, nè volle intendere di condizione alcuna, pieno solo d'astio e di vendetta, e dimentico affatto della Clemenza, una delle virtù più luminose de' Principi saggi. Vedremo bene, che Dio seppe abbassare e confondere quest'orgoglioso Principe, nè lasciò impunita cotanta sua superbia » (2).

Il riconoscere che la storia è dominata dalla Provvidenza non deve però dar origine alla presunzione di comprendere sino in fondo i « criteri » onde essa si spiega tra gli uomini e nel tempo. Il Muratori non è disposto a sottoscrivere i giudizi di molti che l'interpretano in dimensioni troppo umane, dimenticando l'umiltà e il riserbo dovuti alla altezza dell'argomento. Nessuno può dubitare della giustizia divina perchè essa domina ciò che è nel tempo e ciò che ne è fuori; ma più fallace ancora sarebbe la pretesa di ritrovarla ad ogni costo in tutti gli eventi col risultato di diminuirla nella sua maestà e nella sua grandezza.

---

(1) *Ibid.*, IV, 29.

(2) *Ibid.*, VII, 240. E si ricordi un passo del Bacchini nel *Dell'Istoria*, ecc., ispirato allo stesso concetto provvidenziale: « Giunse con queste vicende di successi hora calamitosi, hora felici per la Chiesa l'anno 1085, nel quale il Grande Iddio, volle sensibilmente coll'armi terribili della sua sovranità di prima cagione, combattere immediatamente a' danni degli Scismatici; e acciochè si conoscesse tutto ciò che doveva accadere, effetto non della prudenza humana, ma della sua imperscrutabile providenza, decretò che in tal tempo la sua Chiesa restava vedova del suo Vero Pastore, e assistita solo dal suo braccio onnipotente » (pag. 87).

Il pacifico, accomodante, pedestre Muratori su questo punto diviene severo e non transige giacchè sa troppo bene che alla potenza di Dio il mondo non è che un breve episodio, un triste intermezzo. Nota all'anno 1456:

« Parve che Iddio mostrasse il suo sdegno in questo anno contra del Re Alfonso, se pure è lecito a noi di facilmente interpretare così i giudizi divini, allorchè non sopra i delinquenti Re, ma sopra gli innocenti popoli si scarica il flagello delle calamità ».

Con la sua indole bonaria e come dire, alla mano egli porta in questa persuasione il vigore di un'esperienza umanissima accertata nel quotidiano commercio delle piccole cose, avvezza a considerare gli uomini nella verità del loro costume fuori di interventi miracolosi, che celano soltanto il partito preso e tradiscono la modestia imposta dalla fede. Di qui la sua polemica col Baronio, con quel Baronio, si badi, che egli per altri lati onora come un maestro, e il suo rifiuto a giudizi per così dire metastorici, inutili e nella sostanza arbitrari.

« Il cardinale Baronio attribuisce questo incendio e la rotta data in Africa all'aver Teodosio proceduto troppo mansuetamente contra di Nestorio e all'aver favorito molti nobili di Costantinopoli. Ma si fa torto a quel Imperadore, e al Popolo di Costantinopoli, che fu contra Nestorio, per nulla dire del Concilio, che il condannò. Noi facciamo troppo facilmente gl'interpreti della mente di Dio, il quale non ha bisogno di consigliarsi colle nostre povere teste, se vuol permettere le prosperità a i Cattivi, nemici suoi, e mandar tribolazioni a i Buoni, suoi amici » (1).

L'occhio della Provvidenza non è dunque simile a quello dell'uomo, le cose non si svolgono in « linea retta », senza interruzioni e senza sciagure, a tranquilla riprova del potere divino. La storia è una serie confusa di atti buoni e cattivi, di imprese generose e di azioni nefande, di illusioni e di atrocissime guerre; e la natura dell'uomo trascorre inquieta dal razionale all'irrazionale, dalla purezza al peccato, dal vero all'errore. Impossibile rintracciare un filo segreto che abolisca l'intreccio contraddittorio delle

(1) *Annali d'Italia*, III, 97.

vicende umane destinate a chiarirsi in senso definitivo solo con l'estinguersi del tempo.

Perciò il Baronio va decisamente rettificato:

« E quantunque il celebre Andrea Alciato si studiasse di far comparire questa per una solenne favola ed impostura: pure il cardinale Baronio non solamente giudicò vero il fatto, ma ne volle anche addurre la segreta cagione, cioè il gastigo di Dio, per avere Belisario nell'anno 537, cioè tanti anni prima cacciato in esilio Papa Silverio, e sostituito in suo luogo Papa Vigilio a requisione di Teodora Augusta. Senza fallo fu sacrilega l'azione di Belisario: e pure migliore consiglio sarebbe, se noi misere creature ci guardassimo dal volere sì facilmente entrare ne i gabinetti di Dio, e il leggere in esso non è facile a noi altri mortali, chiara cosa essendo, come ho tante volte detto, che la Divina Provvidenza non dispensa sempre in questa vita i beni e i mali a misura de i meriti o demeriti de i mortali, nè paga ogni sabbato sera. Ha Iddio un altro paese, in cui uguaglierà le partite. Però il Cardinal Baronio (sia detto colla riverenza a quel grand'Uomo, ed incomparabile Storico) più saggiamente avrebbe operato, se a riserva di molti casi, ne' quali pare che visibilmente si vegga e si senta la mano di Dio, si fosse ritenuto dall'interporre sì sovente il suo giudizio sugli avvenimenti felici o infelici de' Principi, e degli Uomini » (1).

L'esigenza razionalistica si equilibra così nel Muratori con l'umiltà della fede e gli consente di disporsi in una zona media dalla quale può giudicare le « tragedie » del passato, cercando conforto nella speranza di un mondo migliore e piegandosi intanto ad accettare la legge delle cose, ora liete, ora desolate ed aspre (2). Dietro le fitte pagine degli *Annali* e ai margini delle *Antiquitates* s'avverte spesso il suono di una tristezza profonda, l'accento di una pena grigia, che giace tra le pieghe dell'animo e lentamente si rasserena in un'istintiva prudenza, rivolta alla carità, alla modestia, e all'umile fatica d'ogni giorno.

---

(1) *Ibid.*, III, 459.

(2) Per la concezione storica del Muratori si rimanda a G. Bertoni, *Il concetto della storia e l'opera storiografica di L. A. Muratori*, Modena 1922 dove però sono molte affermazioni generiche e infondate, introdotte in nome di una pretesa esigenza filosofico-sistematica. Si veda ora R. Morghen, *La visione storica di L. A. Muratori*, in « Miscellanea » ecc. cit.

Quando è turbato, egli china il capo e, dove non comprende, si sottomette ai disegni invisibili della Provvidenza che non può non essere buona e misericordiosa. Perchè voler sapere di più? Il mondo è stato creato da Dio e non è lecito sollevare proteste che confinano con l'empietà dei miscredenti. Dice il Muratori in un passo assai significativo della *Filosofia morale*:

« Oltre di che lo stimolo de' mali ci dee andare ricordando che il godimento de' presenti mali non ha da essere il nostro fine; e che dobbiamo cercare un paese migliore, che non è quel della terra; nè doversi fare capitale de' beni terreni perchè amareggiati, o pur sempre vicini ad esser amareggiati da mali, e perchè anch'essi verranno meno fra poco. Che se l'arditezza di alcuni passa a muover questioni e dubbj; perchè Dio abbia fabbricato il Mondo com'è, o lasciatolo cadere in sì basso stato; oppure perchè abbia permesso, che il meglio del nostro Mondo, cioè l'Uomo, sia soggetto, anzi così inclinato e facile ad ingannarsi e a peccare; e che tanti disordini, iniquità ed inganni regnino nel Mondo; e come egli abbia voluto gastigare ne' posteri il peccato d'un solo, con altre quistioni, commosse ed esagerate, non per umile ricerca, ma per fina malizia da' Miscredenti de' nostri dì: il Saggio si fortifica colle ragioni, che i migliori Filosofi e Teologi insegnano su questi punti. E se talvolta non giugne a dissipar tutte le apparenti difficoltà, si quieta in fine coll'adorare gli alti consigli di Dio: essendo evidente, che questo perfetto e beatissimo Essere nulla può aver fatto, e nulla permettere senza servirsi della giustizia e bontà, che in lui sono infinite: e poter egli mettere alle sue creature quelle condizioni che giudica convenevoli a' dettami dell'altissima inarrivabil sua Sapienza, con cui va sempre congiunta la Giustizia, la Carità, e la Misericordia. Certamente dee riguardarsi per una insoffribil temerità il voler noi vermi della Terra dar legge ad un Creatore, il quale ha per suo essenziale attributo il non potersi ingannare, e 'l non produrre fuori di sè cosa mancante d'Ordine e di Rettitudine » (1).

Su questa via, aperta da una parte al progresso e al mutare degli spiriti, dall'altra ferma alla rinuncia e alla rassegnazione (2), il Muratori si spinge sino alla metà del

(1) *La Filosofia morale*, Bassano 1774, pag. 20.

(2) La rassegnazione è un sentimento fondamentale dell'animo del Muratori, il termine un po' triste del suo equilibrio; e si conserva immobile per tutta la vita, dai trattati alle lettere con l'immediatezza di un pensiero istintivo: « Bisogna porsi in braccio alla Provvi-

Settecento incontro a un'inquietudine sempre più tempestosa, in mezzo alle grida dell'assalto illuministico, tra le voci di un'Europa laica e forse senza fede. Con la sua opera egli allarga e conclude il lavoro tenace, solido, magnanimo che la generazione del Bacchini e del Mabillon aveva incominciato nella speranza di un Cristianesimo senza superstizione, devoto alle proprie origini, ma insieme sincero ed equanime innanzi alla storia.

Il suo pensiero, che nell'accogliere l'eredità dei Maurini si anima di impulsi personali e si arricchisce di nuove esperienze umane ed erudite, non sposta in effetti i termini del dilemma tra fede e ragione, passato e presente. E l'equilibrio proposto dalla sua indagine sfocia in un disagio taciuto che s'adatta ai tempi senza la forza di rinnovarli: troppe cose del resto sfuggono alla sua mente perchè egli possa spingersi sino agli avamposti e dominare il campo di battaglia, nell'urto fervido delle idee e nella vastità delle concezioni. Il Muratori è al centro della schiera: è l'uomo dei risultati relativi, delle formule intermedie, dei preannunci timidi e quasi aridi, è l'uomo della carità umile, della ricerca paziente e prodigiosa, l'onesto erudito e il buon popolano.

Il fermento della cultura europea non lo lascia insensibile, ma lo commuove con un senso di smarrimento e di amarezza, che turbano in lui l'umanista e il cristiano.

I grandi eventi non lo interessano, le guerre lo rattristano, le riforme lo toccano, ma perdono, traducendosi

---

denza eterna e quivi riposare affinchè nè i tuoni minacciosi nè le folgori vicine abbiano a turbare la serenità delle nostre menti » (*Epist.*, pag. 489); « La mano di Dio è ben forte e necessaria per certi affari. Ma noi meritiam poco e il Mondo è, e vuol essere brutto » (*Ibid.*, pag. 2360); « Orsù, gli occhi bassi davanti a chi governa il tutto » (*Ibid.*, pag. 1914); « Lasciamo fare a Dio, in cui mano sono le sorti nostre » (*Ibid.*, pag. 4492); « Io chino il capo, e aspetterò, che voglia fare la Provvidenza, in cui mano sono queste con tante altre partite » (*Ibid.*, pag. 1762). Per questo lato della sua personalità si veda naturalmente A. C. Jemolo, *Il pensiero religioso di L. A. Muratori* in « Rivista trimestrale di studi filosofici e religiosi », IV, 1923.

nel suo animo probo, l'ampiezza del loro entusiasmo sociale: ama le piccole cose e si rifugia nel mondo dell'analisi quotidiana, delle parole comuni, dei propositi onesti... Troppo poco forse per comprendere ed afferrare il significato di quanto accade di là dalle Alpi, nel tumulto dei contrasti e nel pullulare dei pensieri in rivolta.

E tuttavia il suo compromesso, la sua moderazione restano una cosa ammirevole che anche a distanza di due secoli non possiamo dimenticare.

Con la sua fede ritrosa e pur candida, protestando, soffrendo e scrollando le spalle, egli diffonde in Europa, come avevano desiderato un giorno scendendo le Alpi due Padri Benedettini, un'idea più nobile della gente italiana, illumina le origini di una coscienza nazionale, distrugge pregiudizi e introduce a una nuova comprensione del Medioevo.

E il suo lavoro, unico e poderoso, finisce qui, sulla soglia di un mondo diverso, tra illuminismo e preromanticismo, a conclusione di due secoli di ricerca e di ansia di verità.

Sulla soglia: forse il primo a sentirlo fu proprio lui, il vecchio Muratori stanco e rassegnato, che pensava alla Provvidenza, si preparava alla morte e scriveva per l'ultima volta a Scipione Maffei:

« Le sagre scritture mi fanno paura; e giacchè nulla è stato proibito finora del mio, non vorrei, che fosse neppure di qui avanti. Di miglior guscio siete voi che io; per me poco importa, che la finisca in breve. Prego Dio che conservi voi, perchè siete il campione più vigoroso e coraggioso della letteratura in Italia ».

Pochi uomini sono disposti a confessarsi con tanta sincerità. E anche questo ci rende più cara e cordiale la sua figura pallida e stinta di grande ricercatore.

Ezio Raimondi.

# VARIETÀ

## UN INEDITO DEL LEOPARDI

### APPUNTI E NOTE DI VARIAZIONI ED AGGIUNTE AL "DISCORSO DI UN ITALIANO INTORNO ALLA POESIA ROMANTICA„

A servizio degli studiosi del Leopardi diamo pubblicazione di questi manoscritti che riteniamo inediti. Essi sono registrati nel catalogo dei manoscritti leopardiani della Biblioteca Nazionale di Napoli (B. XV, nn. 28 e 30), elencati tra gli inediti nel pregevole studio della Dott. G. Guerrieri sugli *Autografi e carteggi leopardiani*, estratto da *Accademie e Biblioteche d'Italia*, a. XIII, n. 6 (pag. 14), e segnalati come meritevoli di studio nell'edizione leopardiana a cura del Flora (*Le poesie e le prose*, II, p. 1131).

Si possono distinguere in tre gruppi di foglietti. I primi due (B. XV, n. 28) constano di 8 foglietti piegati in due e quindi di 4 facce ciascuno, ad eccezione dell'ultimo, scempio. Il primo foglietto è di cm. 9,3 × 11,5; i cinque successivi misurano cm. 10,4 × 14,7; tutti e sei sono della stessa carta. Il settimo e l'ottavo, di cm. 12 × 17,4, sono rigati ed eguali per carta e formato a quelli dei quadernetti cuciti che contengono il manoscritto autografo del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica.*

Di questi 8 foglietti i primi 6 sono scritti anteriormente e a parte. Lo si desume anzitutto dal fatto che il sesto foglietto è detto ultimo dal Leopardi in un richiamo che ricorre tra la quarta e la quinta faccia del quinto foglietto, e inoltre dal contenuto; chè mentre i primi sei sono di preparazione al *Discorso*, gli altri due son volti alla sua correzione; perciò dovettero esser redatti alcun tempo dopo i primi e posteriormente alla stesura di tutto il *Discorso*.

Non riteniamo tuttavia che i primi sei foglietti siano antecedenti a una prima redazione del *Discorso* non avendo essi l'aspetto di abbozzo, privi come sono di continuità e di ordine

logico. Li diremmo piuttosto ripresa, spesso insistente, di argomenti singoli già trattati, e quindi volti a chiarire o a sviluppare punti della cui trattazione il Leopardi non fosse ancora soddisfatto. La presenza di un segno di croce latina all'inizio di ogni capoverso farebbe appunto pensare a richiami a uno scritto preesistente, pur non escludendo che i segni potessero servire a « spuntare » i singoli argomenti a mano a mano che il Leopardi li andava trattando nel testo del *Discorso*.

I foglietti settimo ed ottavo, a parte la prima faccia e l'inizio della seconda del settimo, ove c'è un abbozzo della perorazione ai giovani Italiani che chiude l'opera, contengono note al manoscritto del *Discorso*, anch'esso appartenente alle carte napoletane (B. XV, 15), che consideriamo definitivo e sul quale sono perciò condotte le edizioni. Infatti tutte le note vi si richiamano con citazioni di pagine e di linea che corrispondono esattamente al manoscritto.

Il terzo gruppo di questi appunti consta dei due foglietti (B. XV, 30), eguali tra loro nella carta e nel formato (cm. 14 × 20), che contengono la bella copia dell'idillio *Le rimembranze*, del quale solo gli ultimi versi occupano il secondo foglietto nella prima faccia. Questo secondo foglietto nei margini superiori e laterali ai versi e anche nell'interlinea dei versi stessi è tutto coperto di note, le quali continuano ordinatamente, al termine dei versi, nella restante parte della prima faccia e nelle tre facce successive. Anche gli appunti di questo foglio sono in gran parte annotazioni a luoghi del *Discorso* citati col numero della pagina e delle linee ove ricorrono.

L'interesse di questi manoscritti non è grande. Tuttavia la loro conoscenza è utile a ricostruire la composizione del *Discorso* e a far meglio riconoscere i nuclei essenziali del pensiero e la fermezza radicata di certe idee concetti e motivi, dall'insistenza con cui essi sono continuamente ribaditi. D'altra parte l'incertezza e i dubbi che affiorano qua e là ci fanno cogliere nel Leopardi l'indeterminatezza di alcuni pensieri e il proposito di una revisione del testo, che pertanto deve ritenersi non definitivamente licenziato dall'Autore.

Tutti questi appunti vanno perciò letti e utilizzati come note al *Discorso* e così andrebbero stampati in future edizioni. A tale scopo, per renderne più agevole la lettura critica, ab-

biamo cercato e indicato in nota i luoghi del testo del *Discorso* cui singolarmente si riferiscono gli appunti dei primi sei foglietti; e dei luoghi che il Leopardi cita nei foglietti settimo e ottavo e in quello dell'autografo delle *Rimembranze* abbiamo indicato il posto che essi occupano nell'edizione del Flora, perchè ne sia possibile il riscontro senza ricorrere alla consultazione del manoscritto. Altro non abbiamo voluto aggiungere per non gravare la lettura di troppe note; del resto per la valutazione critica del *Discorso* rimandiamo al saggio che ne è stato recentemente pubblicato su questo *Giornale* (vol. CXXVII, fasc. 380).

Abbiamo rigorosamente mantenuta la scrittura del Leopardi anche nelle abbreviazioni, nella punteggiatura e nell'uso anomalo di iniziali maiuscole e minuscole, indicando altresì l'inizio e il termine delle pagine e inserendo al loro luogo passi di richiamo e di aggiunta che vi ricorrono.

Della cordiale assistenza dataci nella lettura e nella trascrizione dei manoscritti ringraziamo l'egregio prof. Piermarini della Bibl. Naz. di Napoli.

FERNANDO FIGURELLI.

## I. *FOGLIETTI 1-6 (B. XV, n. 28).*

[*Foglietto primo, faccia prima*]:

† Se queste cose ch'io dirò non parran nuove tanto meglio: segno che le opinioni ec. degli avversari se non sono antiche, hanno però radici antichissime e con istrumenti d'antichissimo uso si possono abbattere e sbarbicare (1).

A che cosa cercate di far forza o Scrittore? al vero? perchè ec. nè voi scrivete certo per questi tali (i quali antepongono ora il Berni al Petrarca) i quali e sono e sono (se pur ce ne sono) così pochi che ec. e non vi leggono nè v'intenderebbero, nè è della vostra dignità lo scriver per essi. Il Salviati poi non fu certo in questo approvato dalla Crusca. Non è reo verso la patria se non chi vedendola errare non l'ammonisce nè la riprende? E chi la diffama? E chi agli strani che ec. la dipinge più cenciosa che essi non dirò non credevano ma nè anche desideravano di vederla? Ma lascio questo. E chi la calunnia?

(1) V. il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* nella edizione Mondadori a cura del FLORA (*Le poesie e le prose*, vol. II, p. 469, le ultime righe precedenti il 1° capoverso). A tale edizione ci riferiamo in tutte le note seguenti, citando soltanto il numero della pagina.

Anche presso se stessa. [*Qui ricorre un segno piccolo di croce ripetuto a piè della pagina con lo scritto:* questo tale ama la patria? non l'ama. E voi non l'amate o Cav.] e ciò è calunnia perchè ec. danni dell'infamare in questo modo la patria anche presso se stessa, segno di poco amor di patria checchè si figurino (1).

† Non manifesto il mio nome non già per timore ec. che ec. ma per modestia, non quasi che di quel ch'ho detto fosse da insuperbirsi, ma per non mostrar di volere entrare in questa contesa, nè di credere che il mio nome palesato palesasse anche la persona, essendo io ancora oscuro ec. (2).

L'amor di patria è cieco come l'amore de' giovani per le fanciulle, come l'amore de' padri i quali chiamano loschetto il figlio guercio ec.

† La bravura del poeta consiste in iscegliere quelle situazioni oggetti ec. che producono il sentimentale non nel far sempre mostra del sentimentale, anzi quanto più ne farà mostra tanto meno lo desterà perchè [*inizia la seconda faccia del 1° foglietto*] tanto più si conoscerà l'affettaz. e che parla il poeta ec. Ne' tempi antichi il poeta non parlava quasi niente e tuttavia destava infinite. ec. Omero Esiodo. quanto più si viene avanti tanto più parlano, tanto più perde la natura. Virgilio (3). Tasso. Tantae molis erat. Fortunati ambo. cose incognite a Omero. poi Petrarca ec. E questa è insomma la differenza tra il moderno e l'antico che quanto più è antico tanto più parlan le cose quanto più è moderno tanto più il poeta, in sostanza quivi tanto più la natura qui tanto più l'arte. E questo quasi perenne parlare del poeta vorrebbero i romantici (4).

† Omero sensitivissimo in quella similitud. della notte stellata. Esiodo terribile nella titanomachia (5).

† Quanto più m'innoltro tanto più comprendo perchè i veri dotti abbiano taciuto disperando di persuader gente che tutto nega (6).

† Se anche bisognasse far più forza alla fantasia per illuderla in modi differenti dalla presente maniera di pensare tutto sta che l'illusione sia bella e degna d'esser fatta allora il poeta la faccia a suo talento; sarà più difficile ma se arriva a farla e certo ci arriva, sarebbe bella a biasimarlo. Le illusioni alla moderna e son più facili e però tanti poeti romantici e sono a cento doppi più brutte non saprei perchè [*comincia la terza faccia del 1° foglietto*] ma tant'è. e in particolare quelle diavolerie Bürgeriane e Byroniane paragonate colle

---

(1) Il pensiero di questo passo non fu accolto nel *Discorso*; ce n'è tuttavia traccia nell'esordio (p. 469, linn. 7-10) e nella perorazione ai giovani italiani (pp. 544-49).

(2) V. i due ultimi periodi precedenti il 1° capoverso a pag. 470.

(3) Qui seguiva il nome Ariosto, poi cancellato.

(4) Pensiero fondamentale di tutto il Discorso, svolto specialmente nelle pagine 512-27; v. anche *Zibald.*, 15-17 (nell'ediz. a cura del Flora, I, 21-24).

(5) Citata a pag. 515; v. anche *Zibald.*, 16; I, 23.

(6) V. l'introduzione, specie a pag. 468 (mezzo). Il rilievo ricorre ancora qua e là nel corso della trattazione; v. ad es. pp. 506-7.

illusioni (1) greche anche terribili. Sazievolezza del terribile che questi sigg. si sono dimenticata. sobrietà savio uso delle fonti e delle passioni e dei tuoni poetici dimenticati pur ch'una cosa sia poetica. Eternità del terrib. in Byron Bürgher. ec. del malinconico in Ossian (2).

Le inversioni di tempo insegnate da Omero e dietro lui da Oraz. Aristot. ec. ci si vendono quasi per nuove p. 125. 126 Lin. 16 sgg. 125. Lin. 5. seg. ec. (3).

† Similitudini prese sempre da cose urbane. divarissimo dalla campagna. contrarissima cosa alla natura sempre richiamante a idee cittadinesche e p. conseguenza avertente dall'illusione, e poi dalle dolcezze naturali. Così fa Milton e Byron e tutti i romantici. L'illusione tanto è più bella quanto più ci trasporta al primitivo e ci allontana dalla scellerata antipoeticissima civilizzaz. e ci richiama l'idea dell'età puerile. Or queste similit. (lo stesso dico delle imag. descrizioni e traslati e tutto il frasario poet. di costoro ec.) del continuo ci richiamano a questo (la civiliz.) che tanto desideriamo di fuggire quando ci mettiamo in disposiz. da essere illusi. Invece di foreste e di monti cupole e torri e logge e colonnati (4).

† Scienza del cuore umano non si condanna e se n'abbiamo più degli antichi usiamola pur [*comincia la quarta faccia del 1° foglietto*] pur bene come p. e. il Petrarca che è tutto di gusto antico e virgiliano cioè in somma naturale con quelle similitud. ec. ec. ec. e non saremo perciò romantici. Alfieri. Parini ec. (5).

† Byron p. trovare il poetico il quale ha bisogno e sta nel lontano cioè nel diverso dalle cose presenti, v. p. 125 (6). non volendo usare l'antico ma il moderno va ai Turchi, così i romantici, all'orientale ec. Ora domando io, dobbiamo andar lontano, non c'è da dire che bisogna esprimere i costumi presenti ec. ec. già confessate col fatto che il maraviglioso sta lontano. Oh perchè dunque più tosto ch'ai greci tanto belli ai lat. agl'italiani antichi ec. s'ha da andare ai turchi tanto disprezzati agli orientali, settentrionali in somma ai barbari? perchè per esemplari e protagonisti di passioni nobili s'ha da pigliare un Aga un sultano una schiava ec. e non un console ec. e s'han da dipingere più tosto questi ceffi baffuti che quei volti maestosi ec? (7).

---

(1) Qui all'inizio del rigo ricorre un segno di croce come quelli segnati ai capoversi.

(2) Queste ultime parole dopo l'*ec.* sono state visibilmente aggiunte in un secondo tempo alla fine del rigo e al principio del successivo. Per la prima parte di questo capoverso v. p. 474, dalla quinta linea del primo capov.; per la seconda v. p. 528.

(3) Non sappiamo a qual libro si riferiscano queste citazioni. Bisognerebbe riscontrare i fascicoli dello *Spettatore* ove apparve l'art. del Di Breme, che non abbiamo potuto consultare.

(4) V. pp. 485-87.

(5) V. pp. 524-25.

(6) Anche questo richiamo come quello di cui abbiamo fatto cenno nella terzultima nota non sappiamo a che si riferisca.

(7) V. pp. 529-32.

† Non siamo più a quei tempi ne' quali il popolo giudicava d'Omero e della stor. d'Erodoto. Sarebbe desiderabile ma non è fattibile; e non dipende dal poeta il farlo. Chiunque legge poesie è sufficientemente istruito e però non può essere ingannato veramente nè dal Milton nè da Omero. resta a vedere qual de' due li sa meglio ingannare immaginariamente. D'altronde poi posto che il popolo leggesse le poesie o le sentisse ec. come [*comincia la prima faccia del 2° foglietto*] † piacerebbe a costoro resterebbe a cercare qual fosse meglio o ingannarlo veramente con cose che essendo conformi alle credenze loro ammettono questa possibilità, cioè con superstiz. ec. o solo immaginariamente con cose alienissime dalla loro credenza e che essi terrebbero sempre per favole come sono (1).

† Oh vedete che bella cosa? Le Houris quella favola persiana della rosa e usignuolo son favole sono vanità e pazzie e non è certo naturale l'amor dell'usignolo e della rosa. Pur s'hanno da mettere nelle poesie. E le favole greche signor no. Forsechè quelle sono più analoghe ai costumi alle opinioni nostre? No: ma sono più barbare e quand'è questo subito più tosto quelle che le greche delle quali posto che quelle altre sieno belle chi potrà negare se non gli antipedanti che non siano d'una infinita e immortale leggiadria per l'immaginazione? (2).

† Sforzo continuo manifesto di Lord Byron e de' suoi simili per durarla sempre col terribile o orribile: manifestissima perciò l'affettazione. I migliori versi del rossi (3) non sono mica usciti così come veniano ma lavorati e non avrebbero potuto esser fatti senza molta (non qualche come va dicendo il Breme) molta arte e studio di lingua, e i vizi che ci sono provengono da difetto d'arte (4).

† Nessuno al presente o pochissimi fanno uso delle antiche favole oscene sì che tutte quel tratto del Breme è un'insulsa declamazione al vento. Giudizio ci vuole e nessuno lo nega [*qui segno di croce ripetuto in calce alla pagina con l'aggiunta:*] e io non intendo poi niente di lodare nè l'abuso nè il molto uso della mitolog. condannato già dai classicisti ancora ec. ec. ma il primitivo puro non quelle invenzioni mutabili ec. arbitrarie (5). [*termina il passo di riporto*].

† Quel parlare del poeta che ho detto non consiste solamente nella persona sua ma anche quand'ei parla in persona d'altri o raccontando ec. senza quella intima naturalezza e scoprendo il poeta come in quelle scene di byron (6).

---

(1) V. pp. 473-76.
(2) V. pp. 503-4, 474-5, 529-31.
(3) Pellegrino Rossi, traduttore del *Giaurro*.
(4) V. pp. 504-6 e *Zibald.*, 19-21; I, 28-30.
(5) V. pp. 510-11.
(6) V. pp. 520-26 e *Zibald.*, 19-21; I, 28-30.

[*Comincia la seconda faccia del secondo foglietto*].

1. Proprietà della poesia d'imitare in subiecta materia senza la quale non c'è la maraviglia quindi non il diletto, quindi non il fine della poesia. Ora in questa materia per ordinario c'è la nobiltà dentro i limiti della quale bisogna imitare. Questo è quella gran cosa che i romantici non hanno veduta distruggendo così il fine della poesia che è il diletto con mezzo della maraviglia, perchè qual maraviglia che in quel modo s'imiti? come sanno imitare anche le balie? e confondendo l'imitaz. col vero quando ha da essere il simile al vero perchè il vero non è maraviglioso. E certo che quell'imitare il suono della campana con tin è un'imitaz. che fa maraviglia? E quell'imitar tutto senza nobiltà nessuna tal qual è, fa maraviglia. Queste cose sono del Metastas. che bisogna citare (1).

Citare lo Schlegel la Stael il Kotzebue sarà lecito e lodevole: Aristotele e Quintiliano non si potrà. Perchè? Aristotele non fu grandissimo ingegno? Sarà proibito di far uso delle sue riflessioni o bisognerà rubargliele senza citarlo? Ma cosa è questo altro che pedantesimo? Mero pedantesimo assolutamente, mascherato da nemico de' pedanti, e divenuto di greco e latino, tedesco o inglese o orientale o Europeo o mondiale che vogliate. Non è del pari da pedante l'adorare ciecamente un grande scrittore e l'abborrirlo ciecamente, o più tosto che cosa è peggio? E analisi ideale sentimentale armonie della natura, armonizzare simpatizzare saranno termini conceduti che si potranno usare? rettorica, amplificaz. ec. non si potranno? Eh, Scrittore, nè gli uomini nè le cose non si mutano così spesso nè così agevolmente come i nomi (2).

[*Comincia la terza faccia del secondo foglietto*].

† Il poeta parla ai sensi diverso dal filosofo che parla alla ragione (3).

† Schifezza di quel parlare della natura da estatico che gli antichi non facevano mai e movevano assai più e che appena può stare senza affettazione, e con naturalezza e scuopre l'arte e distrugge la noncuranza, e manifesta il poeta. Tutte cose forse solamente adattate alla lirica nella quale parla il poeta per se stesso (4).

Non si dovranno usare le riflessioni loro o si dovranno usurpare senza citarli? Quintiliano non abbonda di savissime osservazioni ec?. e profondissime? ec. ec. ec. ec. (5).

Indovino che il Conte arrivato a quel passo vidde il suo ragionamento spezzarsi piegandosi, e sudò ec. e quelle parole anche e al tutto sono la saldatura di parole ch'ei ci volle fare poichè torcendosi se gli spezzò (6).

(1) V. pp. 541-43.
(2) V. pp. 512.
(3) V. pp. 470-1 e 477.
(4) V. pp. 520-26 e *Zibald.*, 21; I, 30.
(5) V. p. 512.
(6) V. pp. 471-2 e *Zibald.*, 18; I, 25-6.

2. Sarebbe più stimabile un pupazzo ec. che una statua, anzi più un burattino che si muove. E infatti la poesia moderna si rassomiglia a un burattino. E non si sono avveduti che con tutte queste licenze che predicano e questa assoluta libertà, tolgono il fine della poesia ch'è il diletto e principalmente s'ottiene colla maraviglia della imitaz. la quale sparisce. Uno esprime il suono della campana col tin tin un altro mette lagune dove gli piace in somma secondo loro quand'è imitata la natura tutto è fatto. Ma questa è cosa facilissima, questa imitaz. la fanno le balie la fa il volgo meglio d'ogn'altro, la faceva quel ciarlatano presso Fedro che imitava il porco, qui non c'è maraviglia, non c'è diletto: Secondo loro le parole son cose quasi aliene dalla poesia: basta che si possa imitare non si curano d'altro, sì che le parole vengono a essere una cosa da niente e accidentale, quando sono accidentali [*comincia la quarta faccia del foglietto 2°*] nella imitaz. in genere ma nella poesia non mica? E se questo è imitiamo le scritture di certi barbari ogni concetto s'esprima con figure dipinte così saranno più evidenti: e infatti disprezzando costoro le parole come fanno verremo a cose di questa razza: chi sa che un libro non diventi una macchina dove con vari ingegni si facciano vedere e sentire a un di presso quelle cose che si vogliono esprimere imitando per esempio i tuoni con qualche scoppio ec. ec. Questo non è motteggio è conseguenza reale di questo che fanno i romantici. In somma confondono l'imitaz. in genere colla poesia la quale come ogni altra sorte d'imitaz. dev'essere nella sua materia e confini ec. e la materia della poesia sono le parole, e quelle tali regole epiche drammatiche ec. ec. i caratteri dei diversi generi p. e. di nobiltà nell'epico ec. ec. l'unità almeno di azione nelle azioni drammatiche che ec. così d'azione nell'epiche ec. E il vero non è già quello che piace e diletta, ma il simile al vero: che pochi si curerebbero di veder Lucrezia ammazzarsi veramente ec. ec. a vederlo imitare piace: ma costoro che cercano di spingere al vero non s'avvedono che vengono a togliere il fine cioè il diletto prima perchè le cose brutte non possono piacere se non imitate, in secondo luogo perchè il diletto che può dare il vero anche non brutto è un diletto ordinario e non può essere il fine dell'arte, il quale ne deve dare uno straordinario e con mezzi straordinari che perciò colpiscano di meraviglia come con quei mezzi si sia potuto imitare e qui si prova un dolcissimo diletto: ma coi mezzi dei romantici ognuno sa che si può imitare: e quanto più di questi mezzi altri adoprerà (che non tutti ne adoprano ugualmente p. e. Byron) tanto verrà a minorare la maraviglia e il diletto. Non basta l'illusione nella poesia: bisogna che sia fatta in quella tal guisa: troppe altre cose illudono! (1).

(1) V. pp. 541-44.

[*Comincia la prima faccia del 3° foglietto*].

† C'è bene un sentimentale classico, cioè disinvolto naturale spontaneo noncurante sparso sobriamente e messo nei luoghi suoi non disperatamente da per tutto e solo, e fuor di luogo come Gesner che attribuisce il sentimentale ai villani e gl'introduce a fare delle meditazioni romantiche sopra un raggio di luna ec. e sopra tutto modestissimo candidissimo e verecondissimo venuto proprio dal cuore e messo giù con quella stessa schiettezza e quasi inconsapevolezza con cui gli antichi dipingevano le altre cose naturali, e in questo modo il poeta si mostra quasi inconsapevole d'esser sensitivo benchè sia sensitivissimo, non come i moderni in uno solo dei quali io sfido chicchessia a trovarmi appunto questa innocente inconsapevolezza: senza la quale non ci sarà altro che affettazione e sforzo, e arte e iattanza di sensitività e di passioni e di cose grandi. modestia naturale del sentimentale, e amore dell'oscurità quanto a se benchè altre cose passioni lo manifestino e lo vantino. Petrarca Virgilio. Favola d'Orfeo. Similitud. del rosignolo. Questo è un sentimentale lat. gr. Ital. ben diverso dal barbaro, dolce dilicato tenero, dove quello non sa esser altro che feroce e snaturato e terribile anche nelle passioni e nelle cose dilicate (1).

† Vi giovi pure la mente di questa intima cogniz. che ha acquistata del cuore, ma p. Dio non mostri di conoscerlo se non vuole ammazzare la poesia, vale a dire non faccia pompa del sentimentale (2).

Ma di queste prove non ho bisogno coi romantici i quali prima negheranno che la poesia debba mai imitare il bello, di quello ch'affermino ch'ella si debba contentare del bello solo.

† Virgil. Circe. Sentimentale e romantico infinito e dilicatissimo perchè misto a un certo che del primitivo e del fanciullesco [*qui segno di chiamata ripetuto in calce con lo scritto*:] senza quello sfacciato congegnamento di cose che formino la situaz. ec. romantica: una selva una rupe la luna in cima ec. ma disinvoltam. [*qui termina lo scritto in calce*] perchè chi non vede e non sente questo divario a prima giunta, non è [*comincia la seconda faccia del 3° foglietto*] credibile che possa vederlo nè sentirlo mai [*qui segno di chiamata, una M iscritta in un circoletto*] V. in altra carta scritta con questa penna (3).

Utile non è fine necessario della poesia 1) perchè anche senza l'utile resta poesia. Dante Omero ora inutili altri moderni inutili sempre. ma una cosa perduto ch'ha il fine perde l'essenza o conserva il nome

---

(1) V. pp. 515-28.

(2) V. pp. 524-5.

(3) V. pp. 515 e 520-22. L'« altra carta » cui si riferisce la chiamata è il 6° foglietto, faccia terza, ove ricorre un capoverso preceduto da eguale segno e che appare scritto con la stessa penna. Il brano dice: « Goderò che questi mi deridano e mi condannino e cantino trionfi ec. ec. che non è gloria la lode loro ma il disprezzo, e io pregherò sempre Dio che vivo e morto io sia de' disprezzati da costoro e nel numero dei poco lodati ecc. » (v. p. 527).

solo, spada ago senza punta. Ma perduto il diletto veramente non sarebbe poesia. E così non ci può essere poesia senza diletto ma senz'utile sì bene anzi a non volerci ingannare tutti sono inutili. Concedo che una volta fossero utili e fatte per l'utile, ma fine indiretto. scure che scavi o seghi. 2) se il pregio delle cose si misura dal miglior fine le poesie più utili sarebbero migliori; ma nessuno ha mai dato la preferenza a nessuna poesia per l'utile. E le georgiche sarebbero meglio dell'Eneide ec. Insomma il diletto è necessario l'utile accessorio (1).

† Ora se si può illudere come si vuole purch'il poeta sappia fare resta a vedere qual sia meglio. Ma che illusione ci può essere in un secolo come questo tutto di ragione ec. i progressi delle scienze delle arti ec. alimenteranno l'immaginaz.? quelli che anzi l'ammazzano indipendente e vaga com'ella è: quanto più stretta e circondata dalle cognizioni tanto più non dilatata come sognano ma impedita e circoscritta e legata e in somma che dubbio c'è? quello che il Breme dice che non può essere è beniss. l'imaginaz. è scaduta è indebolita è stata ed è tuttogiorno rovinata dalla ragione, che si mesce in tutte le operaz. di lei le analizza le sviscera, le fa quasi conoscere per forza se stessa e confessare ch'ella sogna confessione barbara e dolorosissima confessione micidiale della poesia, è rovinata dalla scienza che le chiude tutti i passi col vero è rovinata dall'esperienza che l'assedia e l'illumina suo malgrado: l'imaginaz. non ha o poco bisogno d'alimento come costoro dicono, ha bisogno d'esser naturale e libera ec. come ne' fanciulli. Ora com'era ella ne' tempi antichi! e quanto è più dolce per noi il pensare a que' tempi, al primitivo, che sensaz. delicate e quanto più conformi alla natura perchè bisogna [*comincia la terza faccia del 3° foglietto*] pensare che la natura il cielo gli elementi suppongono l'uomo ignorante e per questo la natura non si palesa ma si nasconde quanto più può e per conseguenza la contemplaz. della natura fatta naturalmente dev'esser fatta da un ignorante, e lo stato dello scienziato è uno stato artefatto che non vede più la natura in maniera naturale, ma se questo è necessario al filosofo non è necessario al poeta in nessun tempo il quale dee illudere e l'illusione che noi bramiamo sommamente è quest'appunto, la primitiva, perchè la natura ci chiama ed invita la natura vergine e intatta vale a dire contemplata ignorantemen. e però naturalmen. ci desta in seno un desiderio che noi non intendiamo bene ma possiamo pure avvedercene considerando gli effetti che ci fanno tutte le idee primitive effetti incomprensibili, il pensare p. e. ad Abramo ec. ec. Giacobbe ec. tutte le idee della genesi che c'incantano, e quelli che ci fanno i poeti che le rappresentano Omero ec. e ce li

(1) Ripetizione ampliata di una delle prime annotazioni dello *Zibald.* (p. 3; I, 5-6). La questione della funzione didattica della poesia è appena accennata nel *Discorso* a p. 477.

fanno adesso, adesso che ci si vuol dire che noi siamo mutati: e quanto più mutati tanto più desideriamo quelle idee primitive della santa natura trionfatrice d'ogni arte e d'ogni sapere e d'ogni esperienza e scoperta succeduta posteriormente. E per questo primitivo ci allettano così grandemente la campagna e per questo tutti i grandi poeti hanno sempre anteposto le similitud. descriz. imagini campestri alle cittadinesche, pel primitivo che queste distruggono, al contrario de' moderni che cercano solamente queste producendo un senso ai veri di buon gusto cioè naturale, e piacevolissimo: checchè dicano quelli pel cui palato ci vuol sale e aceto, e che il Breme dice esser quelli che vogliono esser veramente e profondamente commossi. Sì per l'appunto quelli che [*comincia la quarta faccia del 3° foglietto*] dal primitivo non possono ricevere impressione guasti e snaturati come sono ec. E il primitivo non è altro (questo si metta sopra insieme coll'Abramo dicendo che è manifesto quanto ancora ci piaccia il primitivo vedendo l'invincibile tendenza che abbiamo alle idee fanciullesche e il piacere infinito che ci reca chi ce le suscita, come fanno gli antichi e la semplicità ec.) che nel mondo universale e durevole una volta, quello che ora accade in particolare a ciascun di noi nella fanciullezza, quando ci sono in verità dei terrori sogni larve tenebre, ma il regno dell'imaginaz. infinito e quante dolcezze, quando ogni cosa che si vede pare quasi animata le statue la luna il sole, gli animali, i vizi, le stagioni il tuono ec. le passioni gli affetti ec. ogni cosa par nostra amica o nemica, che niente par che ci sia indifferente, tutto s'ingrandisce, s'abbellisce s'imaginano cose incantatrici e romanzesche ec. questa era l'imaginaz. degli antichi, queste idee son quelle che noi bramiamo nella poesia sopra tutte, queste sono bandite dalle poesie romantiche, queste ci svegliano sovranamente gli antichi e tra gli antichi i Greci massimamente e tra i Greci Omero, e poi Anacreonte, ch'io metto sempre immediatamente dopo Omero per l'originalità divina primitiva. Ora se il poeta presente può suscitare queste idee e che lo possa s'è mostrato 1) perchè può ingannare e ragionevolm. e possibilm. come vuole. 2) perchè noi amiamo anche al presente queste idee forse più di prima perchè sono più lontane e l'illusione che le dipinge più belle; qual dovrà preferire e qual sarà non dico più bello ma più naturale, e p. conseg. qual sarà più conforme al buon gusto [*qui chiamata e in calce lo scritto*:] giacchè l'uffic. della poes. è d'imitar la natura e non l'arte e così dell'arti belle, il primit. cioè l'antico, o l'ideale cioè il moderno, distruttore del primit. Passaggio al sentiment. (1) [*qui termina lo scritto di riporto*]. [*Comincia il 4° foglietto, prima faccia*].

† Ora cade a terra tutto quello che dice il Breme per mostrarci superiori agli antichi a cagione del sentimentale, essendo manifesto

(1) V. pp. 476-87.

quanto superiore sia quella del primitivo, e come il sentiment. sia l'invecchiamento dell'animo e dell'imaginaz. nostra, monotono, senza varietà imparagonabile a quella forza imaginativa degli antichi, e quanto in questo primitivo siamo inferiori agli antichi che lo vedevano e come noi siamo obbligati per esprimerlo di spogliarci della corruz. della civilizzaz. e questo non si sappia come fare se non collo stud. degli antichi ec. come nell'altra carta (1). Ma anche lo stesso sentimentale per destarlo non barbaram. ma naturalmente e secondo il buon gusto per conseguenza, bisogna esprimerlo all'antica per fuggire l'affettaz. ec. ec. ec. ec. come nella sua gran carta (2).

† Il fanciullo attribuisce alle cose vita umana: tutto umano, affetti pensieri sentimenti ec. perchè altro non può nè sa imaginare. Ma persona proprio cioè corpo interamente umano non gliel'attribuisce perchè vedendo p. e. il sole, non gli sa dare gambe nè braccia, vedendolo così tondo, bensì cerca di attribuirgliele quanto può, e non potendo in certo modo s'affanna, perchè l'uomo non può nè potrà mai concepir vita se non umana, e la poesia che attribuirà alle cose vita non umana non potrà neppure esser chiamata barbara ma di un altro mondo. Ecco come s'ingannano nella psicologia ch'è il forte loro. In somma il fanciullo tende quanto può a dare anche forme umane alle cose e cerca negli alberi e cerca nelle nubi le forme umane. La poesia naturalissimamente l'aiuta e senz'altro dà forma umana alle cose come noi già supponevamo confusamente che avessero benchè non sapessimo concepir come. Questo cioè la poesia antica, e la mitologia. Conformissima in questo alla natura e voluta assolutam. dalla natura: e tutte le mitolog. barbare sono di forme e affetti umani (3).

[*Comincia la faccia seconda del 4° foglietto*].

3. Un albero considerato anche minutamente in realtà non ci fa niente e imitato, molto, segno che nell'arti la meravigl. e il diletto non vien solamente dagli oggetti ma soprattutto dall'imitaz. per se (4).

Giovani ec. vedete che non vi si consiglia a torto a fuggir gli stranieri ec. ma per bene e pel vero e non pregiudizi ec. e che dicea pur bene il vostro Alfieri, ec. (5) e che l'Italia sola è ancora per favor della sorte quanto alle lettere intorno a quel gran mezzo dietro al quale è la barbarie degli Sciti e dei Traci e avanti la barbarie dei Sibariti... So che questo fa orrore a chi vuole l'amore universale ec.

---

(1) Nel terzo foglietto, il precedente, facce seconda, terza e quarta.

(2) V. pp. 520-5.

(3) V. pp. 533-39 e *Zibald.*, 19; I, 27.

(4) V. p. 541.

(5) A questo punto è segnato un triangolo o delta maiuscolo ripetuto dopo la parentesi ricorrente alcune righe più sotto e dopo « Sibariti ». Crediamo che il brano successivo al secondo segno « e che l'Italia... » che finisce appunto con « Sibariti » ed è compreso quindi tra due segni successivi, vada inserito dopo « Alfieri », tanto più che comincia con lettera minuscola e non ha continuità di senso col precedente; e così l'abbiamo disposto.

per ispegnere forse anche quello della patria ec. ec. ec. Ma se non ci dobbiamo rallegrare del male degli altri, nè odiarli, non per questo non ci dobbiamo rallegrare del bene nostro nè ignorarlo acciocchè altri abbia agio di levarcelo (o in maniera che altri senza però acquistarlo egli) per amore della patria nostra la quale provvegga Iddio e provveggano i savi e provvedete voi che non diventi Longobarda e Vandala un'altra volta. Fine. (così si finisca) (1).

† Mosco appio Bione. sentimentale e sentenzioso e pateticiss. con divina semplicità (2).

† Ma noi non siamo più fanciulli. — Non siamo per nostra mala sorte e dico così perchè questo vero ec. è pure una brutta cosa e la gioia consiste nell'illusione e nella distrazione ec. Non siamo ma desideriamo di creder che sì e perchè la poesia deve ingannare perciò ella sceglie quest'inganno che ci è tanto caro ec. (3).

† Quanto più veniamo da Omero in giù tanto meno vediamo del primitivo e tanto più del filosofico, così dai greci in genere ai latini in genere ec. (4).

[*Comincia la terza faccia del 4° foglietto*].

† Aggiugnete che la mitolog. greca è conosciuta da tutta quanta Europa e da tutto il mondo civile, sia bene o male, convenga o non convenga il fatto è questo; e perchè non si sappiano le fav. greche bisogna creare un'altra Europa e un altro mondo. Però parlando con queste s'è inteso da tutti e s'adopera come un linguaggio universale. Ma le fav. orientali non sono intese da nessuno senza note ed ecco che assolutam. bisogna che torniamo ai comenti e alle dichiaraz. ec. ec. È un ben che una poesia che senza note non si può intendere altro che dagli orientali o ec. quando è fatta per gli occidentali e i meridionali ec. (5).

† Io da fanciullo sentendo nominare aurora e temporale e primavera ec. cioè le stagioni e tempo, e anni e vento e i vari mesi: e ozio p. e. cioè i vizi ec. attribuiva a tutto forme umane e li concepiva in sembianze veram. umane... Ed è poi una cosa veram. gotica la vita umana p. e. nella rosa, il sospirare ec. e le azioni umane non supposta anzi esclusa la forma umana. Così pure io ascriveva quasi l'anima alle pitture p. e. delle volte della mia camera. Immaginaz. ardentiss. nel suono p. e. di quelle navi e la vista di quei pastori nel soffitto ec. (6).

† Sono sogni questi e visioni di fantasie disprezzatrici del presente e lodatrici [*qui ricorre una crocetta di chiamata, ripetuta in calce con*

(1) V. pp. 547-8.
(2) V. pp. 525-6.
(3) V. p. 481.
(4) Idea espressa già altrove e accennata più volte nel *Discorso*.
(5) V. pp. 530-1.
(6) V. pp. 534-38 e 480-1.

*queste parole*:] non vaghe perchè in verità, dicono gli avversari, non lo desideriamo il lontano. però non va messo, anzi va, se si riferisce alle fantasie [*qui termina la chiamata*] del lontano? È sogno che ora non si possa ec. (1).

† Non c'è bisogno nel primitivo della mitolog. nè di costumi antichi arbitrari e dati nè d'altro antico fuorchè lo stesso primit. come il Dante e l'Ariosto non l'hanno la mitolog. ec. nella massima parte dei loro poemi, pur sono divini esemplari di quel primitivo. Es. dell'Ariosto. La gia [*comincia la faccia quarta del 4° foglietto*] cercando il meglio che potea (2).

Più facile. primieramente ec. poi sta a scegliere al poeta il più dilettev. ec. e in questo è la sua bravura non nell'illus. intell. o fantast. ma nel più o meno dilettev. e forse può anche intell. non ci fu mai non solo adesso ma fra' lat. ec. fuorchè per avventura in quei tempi antichiss. ch'io diceva (3).

† Mutazione dell'uomo a poco a poco, incivilimento, perdita del primit. tendenza sua a questo primit. manifesta nelle dolcezze che proviamo pensando alla vita rustica vedendo la campagna i campagnuoli la semplicità dei costumi ec. insomma a tutto quello che ha dell'intatto dalla civilizzaz. Uficio del poeta imitando la natura e di richiamarci al primit. in mezzo alla corruz. farci ricordare di quei tempi di natura, proccurarci questo gran diletto, richiamare la poesia alla civilizzaz. è lo stesso che sviarla dal suo ufficio che è imitare la natura per chiamarla all'arte, spogliarla di questo sovrano diletto ec. E questa è la massima differenza tra i romantici e i classici che questi imitano l'uomo e la natura primitiva, quelli gli uomini mutati artefatti e civilizzati, questi sono i poeti della incorruz. quelli della civilizzaz. questi della nat. quelli dell'arte. Ora posto che il poeta possa ingannare come vuole, qual sarà migliore ufficio di questi due che ho detti? (4).

† Sentimentale nessuno ne' campagnoli, o tanto o poco più di quello ch'era ne' primitivi, massime ne' campagnoli non cittadizzati. però questo sentim. ci urta con quel non primitivo, e con quel civile (5).

Abbiamo veduto come la poesia romant. corrisponda male al suo uffic. ch'è imitar la nat. Vediamo ora come corrisponda al fine della poes. che è dilettare. E qual differenza sia tra il fine e l'offic. lo spiega in due parole Cic. ec. Ora che l'uffic. della poes. sia imitare ec. nessuno lo contrasta ec. (nè pare che lo neghino i romantici imitatori anzi eccessivi ec.) se non quei del bello ec. Del fine bisogna provare ec. (6).

---

(1) V. p. 485, linee 23-29.
(2) V. p. 511.
(3) V. p. 507, 2° capov., p. 473, linn. 11-14, e p. 474.
(4) V. pp. 476-84 e 485-86.
(5) V. p. 516, linn. 8-10.
(6) V. p. 541.

† Sentimentale perciò creduto massimam. proprio dei francesi che è la più corrotta nazione del mondo e la più lontana dal primit. e dalla natura (1).

[*Comincia la prima faccia del 5° foglietto*].

† In propos. della fav. della rosa ec. Diranno che di simili sconvenienze e incredibilità ci sono anche nella mitol. greca. Non lo nego: ma quivi secondo voi sono pazzie ec. nelle orientali, non sono anzi sono bellezze (2).

† Il discorso del sentiment. si distingua così: 1) in provare che è destato dagli antichi dalla nat. sola dal primit. Omero ec. [*a questo punto chiamata con segno di croce ripetuto in calce con queste parole*:] Ma costoro non vogliono che si taccia ma che si professi spacciatamente e non amano gli antichi perchè questo non ci si vede. Passaggio al 2^do^ punto [*qui termina il passo aggiunto*]. 2) che il sentiment. conforme al buon gusto è quello inconsapevole e per conseg. attaccato quasi al primit. (e questa inconsapevolezza è la più gran differenza tra il sentiment. antico e il moderno: che il moderno non solamente fa pompa del sentim. in ogni luogo, lo prodigalizza lo mette senza disinvolt. senza noncuranza ec. ma espressamente vuol esserne conosciuto consapevole, cerca sfacciatam. il più romantico, introduce gli uomini a parlare francam. sopra se stessi come scienziati nel cuore umano, a vantarsene, a parlare non solo degli effetti ma delle cagioni del sentiment. ec. ec. ec.) Petrarca. Virgil. Mosco ec. che non basta l'imitar la nat. se bene i sentimentalisti l'imitino ma bisogna con naturalezza. Ovid. ec. 3. che il sentiment. non è il solo oggetto di poes. ec. ec. quindi alla sazievolezza della terrib. alla monotonia alla nessun'arte poet. alla noia alla bruttezza dei romantic. di Lord Byron ec. mostrare i delfini nel bosco i cinghiali nel mare, unire le cose più disparate, mescolare il grave col burlevole il tragico col basso il vero colle più stolide fole, il patetico il grande colle scede e coll'abbietto parlare della plebaglia. Non basta certo imitar la nat. bisogna imitarla bene: anche la natura o reale o imitata può annoiare: ci vuol giudizio sobrietà discernimento savia scelta di quelle cose e di quei tempi e di quegl'intermezzi opportuni. quest'è arte psicologica anch'essa: ma dai romant. non è conosciuta anzi è disprezzata: Perchè? (3).

[*Comincia la seconda faccia del foglietto 5°*].

† L'uomo mutantesi – sempre tendente al primit. – genesi omero, campi, georgiche. Esiodo, Alamanni, adesso adesso, la natura c'invita vergine e intatta – A voi me n'appello, o Cavaliere ec. – forza dell'immaginazione in quel tempo – ma consideriamo i fanciulli – io io mi ricordo di avere ec. un suono incredibile, parlato colle figure,

(1) V. p. 516, linn. 10-12.
(2) V. p. 531.
(3) V. pp. 513-28 e *Zibald.*, 15-18; I, 21-25.

sentito ribrezzo di qualunque statua, amato fantocci ec. visto ec. i pastori nella volta in letto, della mia camera, ec. [*qui segno di chiamata ripetuto a piè di pagina col brano*:] ma noi non siamo fanciulli: per disgrazia nostra no; e dico così perchè ec. ma il poeta dee cercare il diletto e ci può ingannare: ora che diletto ne' tempi presenti o che inganno o che illusione? ec.: passaggio al moderno [*qui termina il brano*] che differenza dal presente. – illusione finita, ragione ec. – immaginaz. indebolita – pazzia del volerla avvivare colle scienze ec. – la natura è fatta per esser veduta dall'ignorante e non si muta coll'uomo nè s'incivilisce e il poeta deve imitar essa. – richiamare la poes. al moderno è lo stesso che chiamarla dalla nat. alla civiliz. – veri poeti della nat. noi pedanti, dell'arte i romantici – qui principalm. la differenza tra i due, questi poeti della civiliz. noi della nat. – Esempio pratico delle similitud. ec. – Ora se il poeta può ingannare dov'è il più sodo diletto, dove la nat. dove è il buon gusto. – dico più vero e più sodo: palati guasti, sale e aceto. – Ora questo è quello che fanno i greci Omero Anacreonte principalmente (1).

† Secondo costoro quando all'immaginaz. non manca materia ella è ricca, e più n'ha più è ricca. Ma queste son cose che appartengono all'intelletto e alla ragione che han bisogno di dati e di fatti e d'esperienza: l'immaginaz. è ricca del suo... Non le catene non ec. danno forza all'immaginativa, ma la libertà ec. (2).
[*Comincia la terza faccia del 5° foglietto*].

† Non mancherà mai l'amore degli uomini al primit. ma l'arte e la forza di dipingerlo languirà ec. (come in fatti langue) la forza e l'arte di dipinger la nat. e di suscitare e mettere in attività quest'amore e farlo operare (3) v. nell'ult. carta [*segue un segno di piccola croce greca ai cui estremi sono trattini ad essi normali; egual segno ricorre in capo alla seconda faccia del 6° foglietto, che è l'ultimo, seguito dal brano*:] E non è impossibile che riabbiamo un Virgilio e un Tasso, di Bürger e di Byron ce ne saranno gli sciami, che sorga un nuovo Omero un nuovo Dante un nuovo Ariosto appena è credibile (4) [*qui termina il brano*].

† La ragione è nemica della natura. Ma la poesia deve seguir la natura non la ragione. Ora il nostro tempo è il tempo della ragione e però si veda come può esser poetico (5).

† E se la natura è questa e non altra come dovrà contenersi il poeta che deve imitar la natura?

---

(1) V. pp. 476-87 e *Zibald.*, 16-17; I, 22-24.
(2) V. p. 483, linn. 4-13.
(3) V. p. 481.
(4) La sentenza, meno categorica e non così sapientemente graduata, mancante inoltre dell'accenno ai poeti stranieri, ricorre nelle pp. 509-10.
(5) V. pp. 484-86.

† Quello che noi vogliamo è il primitivo la semplicità la naturalezza quello che non si può imparare al tempo nostro fuorchè dagli antichi, quello che volete chiamare poesia classica, non la mitolog. nè la servile imitaz. dei costumi antichi nè altre tali cose arbitrarie e mutabili ec. Dante, Ariosto. Benchè la mitolog. sia naturaliss. e conformiss. a quello che tutti noi ci formiamo da fanciulli come più avanti si noterà (1).

† È naturale che i moderni sian più commossi dai romantici prima perchè guasti snaturati, palati incalliti non capaci che facciano loro senso cibi fini e delicati ci vuol sale e aceto, e cose grosse e presenti (2). [*qui c'è una crocetta di chiamata che trova riscontro a capo della pagina seguente, quarta faccia del 5° foglietto, ove ricorre il brano*:] e questi stessi diletti sono diletti da uomo incivilito dove che quelli sono da uomo naturale, e chi è così lontano dalla natura che quasi se la sia dimenticata vuole diletti da uomo civile e mutato e insomma una poesia che non imitando più la natura non sia poesia; ma questi son rari perchè la natura d'ordinario vince. Alle volte proviene da durezza d'animo che non sente i tocchi dilicatissimi de' diletti puri e naturali ci vuol sale e aceto ec. questi sono frequentiss. questi sono commossi grandemente dai romantici perchè in fatti quelli che sono meglio dilettati dai veri poeti sono i poeti, e così dagli artefici gli artefici avendo anima veramente trattabile e pieghevole e che subito e spontaneamente s'adatta a quelle forme ec. e per questo si dubitava tanto dagli antichi e si dubita presentem. se giudice del poeta sia la moltitudine o i pochi e quelli dell'arte, così del pittore ec. Ma la principal cagione è la singolarità e novità ec. come sopra (3). [*qui termina il brano di riporto scritto in testa alla faccia quarta; si ritorna alla metà della faccia terza*] 2. perchè queste cose sono singolari sono nuove, tutti abbiamo pieni gli orecchi del linguaggio classico parte perchè gli autori classici sono tra le mani di tutti, parte perchè le loro forme sogliono essere usurpate comunissimamente da' nostri poeti dozzinali o buoni che sieno ec. Viene questa novità, l'imaginaz. è scossa fortissimamente dalla novità dalla singolarità in ogni cosa quindi ec. Molti stanchi del dolce si sentono qualche volta dilettati dall'amaro: diremo per questo che l'amaro sia un buon sapore e che sia meglio del dolce, e che il dolce sia cattivo? Aspettiamo che pigli piede se così vorrà Dio il linguaggio romantico e perda il solletico del nuovo e succederà quello che al class. (4) [*qui termina la terza faccia del 5° foglietto; in capo alla quarta è il brano riportato su, al quale segue*:]

---

(1) V. pp. 510-11.
(2) V. pp. 490-92.
(3) V. pp. 493-96.
(4) V. pp. 490-92.

† Non dico che quella vita sia meglio ec. non esorto a mutare stato e costumi, a tornare indietro, a cose impossibili, dico che quella era la natura (era natura, o, quivi era la ec.) e questa non è, dico che il poeta deve imitar la nat. e non l'arte nè altra cosa, [*segno di croce ripetuto in calce con lo scritto*:] dico che quando la ragione combatte colla natura è forza che il poeta o lasci la ragione o insieme colla natura, l'ufficio e il nome di poeta, dico che il vero ec. [*qui finisce il brano scritto in calce*] dico che il vero diletto poet. ci viene dall'imit. della nat. dico che il poeta ci può ingannare e deve ec. (1).

Ora passiamo ec. Lodo o Cavaliere che abbiate voluto dire liberam. all'Italia quello che credevate vero: non lodo questo e questo e questo ec. Il vostro disamore verso la patria non è da traditore, ma da chi più si diletta di cose straniere ec. (2).

† Costoro insomma vengono a volere gli affetti umani non sotto forme umane, gli affetti sì, le forme no. Ecco l'inconseguenza e la barbarie (3).

[*Comincia la prima faccia del 6° foglietto*].

L'imaginaz. non ha perduto niente della sua forza connaturale e innata ma l'eserciz. delle sue forze incatenata dall'intelletto; tolte vie queste catene dalla poesia che le fa obbliare i pensieri dell'intelletto ella è forte come prima e capace d'essere ingannata e di nuotare nei diletti ec. Ma ci vuole per questo una poesia non che segua l'intelletto ma che ne l'allontani essendo le cogniz. dell'intelletto non campi come vogliono ma argini all'immaginativa, tolti i quali restano i campi, e aperti all'immaginativa. Però noi possiamo anche adesso essere nè più nè meno ingannati e ingannarci e immaginare e poetare purchè ci liberiamo dagli ostacoli dai ripari dalle catene dell'intelletto, altrimenti faremo una misera poesia, laddove i romantici vogliono che adattiamo appunto l'immaginaz. dentro questi argini e quivi la conteniamo e arrivano a pretendere che questi la rinforzino e arricchiscano. Per liberarla poi da questi argini è necessaria la lettura degli antichi, perchè non c'è altro mezzo ordinariamente per rimetterci nello stato naturale e indipendente dall'intelletto. Questo è un fatto incontrastabile che da fanciulli l'imaginaz. opera in noi eccessivam. e appena l'intelletto comincia a dominare negli uomini e la ragione, l'immaginaz. rista. Che? forse perde col tempo la sua forza in quegli stessi individui? No, ma quando l'intelletto ec. come sopra, perde l'esercizio, si trova stretta e assediata ec. Però negli antichi durava sempre come apparisce dai loro scritti (4).

---

(1) V. pp. 477 e 485-6.

(2) Di questa allocuzione non c'è traccia nè nel *Discorso* nè nelle pagine preparatorie dello *Zibaldone*.

(3) V. p. 536.

(4) V. p. 483.

[*Comincia la seconda faccia di questo 6° foglietto col passo riportato a pag. 194; poi segue:*]

† Farci allontanare dal pensiero delle cose moderne ec. sottrarci alla tirannia dell'intelletto l'immaginaz. astrarla dalle cogniz. presenti a noi lo fa il poeta al poeta chi lo farà? La natura è vero quanto all'ispiraz. in grosso ma non quanto alle minute parti e all'espressione ec. (1). Non nego che ci possa essere una natura tanto felice che possa farlo da se, dico che è cosa tanto difficile che nessuno deve presumere di esser quello, dico che quest'è un aiuto potentissimo dico che senza di questo ancorchè il poeta sia d'ingegno e di gusto squisito nondimeno con quest'assuefaz. presente è cosa difficiliss. distinguere le proprietà e gli effetti della natura da quelli dell'arte, e bisogna assuefarsi gli orecchi al linguaggio della natura poichè è tanto assuefatto a quello dell'arte ec. bisogna che impariamo poichè abbiamo disimparato: sapevamo certo, ma ce ne siamo scordati e bisogna tornare a studiare questo linguaggio (2).

† E queste cose sieno dette delle infinite che si potrebbero dire, intorno alla necessità di studiare gli antichi rifiutata (o più tosto ec.) dai romantici (3).

† Dico che il poeta si può distornare da questa civiliz. ec. e deve ed è l'ufficio suo dico che chiamarla al moderno è lo stesso che levargli questo gran diletto e chiamarla dalla nat. che il suo ufficio è, all'incivilim. Ma questo appunto vogliono i romant. perchè insomma la princip. e massima differenza tra i poeti romant. e i nostri consiste in questo che i nostri sono i poeti del primit. e i romant. del moderno quelli dell'uomo nat. questi dell'uomo civiliz. quelli della nat. questi dell'incivil. E in fatti ec. Ecco dunque evidente questi dell'arte noi della nat. (4).

[*Comincia la terza faccia di questo 6° foglietto*].

Nè gli stessi romantici vorranno molto contendere che sien utili i versi (o gli scritti, non mai le poesie) del Byron (5) ec.

† i nostri vanno più che possono al primitivo anche trattando soggetti moderni questi vanno più che possono all'incivilito, anche trattando subbietti antichi. — Vogliono insomma che ci sia maggior diletto nell'imitaz. dell'uomo presente mutato che dell'antico non mutato ma s'ingannano perchè la natura vince ogni cosa (6).

† E da quella propensione all'amaro e singolare deriva quel gran gusto dei romantici al terrib. che li fa scegliere ogni cosa più orrida,

---

(1) Questo periodo è stato interpolato successivamente con altra penna.

(2) V. pp. 508-9. Il periodo dopo l'ultimo *ec.* è stato interpolato successivamente con penna sottile e carattere minutissimo.

(3) V. p. 512.

(4) V. pp. 485-86.

(5) Era scritto « del Burger », poi cancellato e così sostituito.

(6) V. p. 487, linn. 5-9.

(e viene dalla stanchezza del dolce e bello) onde di quelle immaginaz. fanciullesche che ho dette di sopra, scartatele tutte, abbracciano con grand'amore le terribili da balie. Ma di questo terrib. sarebbe lungo discorso che lascio perchè non è necessario per contradire al Breme (1).

† Al poeta non basta ora sapere imitar la nat. bisogna che prima la sappia cercare e investigare e scoprire, non avendo noi più occhi per vederla ec. A questo ci ajutano e ci fanno strada gli antichi ec. (2).

† Se si riprova la mitolog. l'abuso ec. il sofistico l'imitaz. da sofista e servile, se si dice che s'abbia da essere originali che il poeta abbia da immaginare e da pensare ec. questo è un giostrare all'aria ec. (3).

Ora il fine accessorio non deve mai prevalere nè nuocere al necessario, e chiunque fa versi utilissimi senza però dilettare, o per cercare che il suo libro sia utile trascura il diletto, colui fa versi, ma non poesia, anzi trattati in versi più tosto: e come chi lo trascura affatto non fa poesia, così chi lo trascura un poco e lascia prevalere l'utilità, fa una brutta poesia più o meno, e se quello è distruzione questo è difetto ec. Così dunque vorrebbero i romantici che prevalesse l'utile ec. (4).

† Non si immagina (nè il poeta nè l'uditore ' o ' lettore) un sospiro senza immaginarsi una bocca, nè una bocca senza un volto nè un volto senza [*comincia la quarta faccia del 6° foglietto*] una persona + v. sotto [*nel quarto inferiore della pagina ricorre eguale crocetta seguita dal brano*:] e se la rosa sospira, la rosa nella fantasia del poeta e nella fantasia dei lettori è una persona. se non che questo sospiro è un'idea tanto leggera e usuale e incompleta che non ci desta verun'immagine, non ci arriva a destar l'immagine della persona ec. e la rosa resta nella fantasia de' lettori una rosa com'è nè amante nè viva, e quel sospiro fa l'effetto di un traslato sopra cui la fantasia non si ferma un momento, che se ci si fermasse o immaginasse una persona, o troverebbe il poeta in bugia, ma bugia poetica cioè inverisimiglianza, quando non lo pigliasse per un traslato come ho detto ec. ec. ec. ec. (5) [*qui termina il brano di riporto*].

† Nessuna nazione non è più avvezza al classico che al romantico (oltrech'il romantico propriamente detto è nuovo) non solo per gli

---

(1) V. p. 500. Al capoverso seguente comincia una scrittura molto minuta e fitta di penna sottile e di più debole inchiostrazione; egual carattere e penna delle aggiunte ricorrenti tra le linee della seconda faccia di questo foglietto.

(2) V. p. 486, linn. 3-5.

(3) V. pp. 471 e 511.

(4) Nè nel *Discorso* nè nelle prime osservazioni scritte nello *Zibald.* sull'articolo del Di Breme si tratta della funzione didascalica della poesia se non indirettamente col porne il fine nel diletto, col rigettare da essa ogni carattere razionale e con l'affermare che « non è del poeta ma del filosofo il guardare all'utile e al vero » (p. 477).

(5) V. p. 540.

antichi ma anche perchè i poeti ordinari anche in germania sono secondo il classico. Commossi dallo straordinario anche gli uomini di buon gusto benchè con un certo disgusto ec. (1).

O bestemmia! Lo studio per la poesia? – Tant'è, o Lettori: e Virgilio e Cicerone (poichè l'eloquenza è cosa similissima alla poesia) studiarono quanto mai si può dire, e con questo non divennero già pedanti non sofisti ec. Ma l'uno fu Virgilio o Lettori, e l'altro Cicerone, e se ec. intendo di posar subito le armi ec. (2).

Non è il mio assunto di dir cose nuove ma di provare che molte opinioni del Breme e dei romantici son false. Però non si deve cercare se le mie cose sieno nuove ma se facciano al caso: e se ho a dire il vero nè anche le osservaz. del Breme per la maggior parte son nuove. Ma io ho pensato da me ec. benchè son certo che altri ec. che i filosofi moderni avranno già detto le stesse cose ec. dei quali io non sono assiduo lettore: però lascio che siano credute cose d'altri benchè in verità sieno mie ec. e mi basta che servano all'oggetto del discorso ch'è combattere il Breme – Non iscriverei queste cose se temessi il ridicolo, del quale se facessi caso non avrei voluto usare più tosto le ragioni che le beffe in infinite cose romantiche che danno tanto presa alla burla da poterne ridere i giorni e le notti intiere (3).

Allora sarà finito il tempo di usare la maniera degli antichi di Omero ec. quando Omero quando gli antichi non diletteranno più al mondo.

† Noi non vogliamo che si conservi della poesia degli antichi se non le cose immutabili cioè naturali. Le mutabili e arbitrarie certi costumi non propri assolutam. dell'uomo primitivo ma di questo o di quel pop. ec. la mitolog. non c'è necessità di conservarle, e se debbono impedire la facoltà creatrice della fantasia, bisogna anzi trascurarle e fuggirle come han fatto tanti de' nostri. E sono infiniti i caratteri di poesia che seguendo le stesse forme antiche cioè naturali ci possono essere, e son varie quanto la natura e non c'è bisogno d'imitaz. Dante e Ariosto similissimi, e disparissimi da Omero (4).

† Notano anche i pittori che in molti quadri ec. quantunque imitino bene, pure ci si vede la fatica e lo studio, e il lavoro lungo e la poca padronanza, e li disapprovano, e lodano al contrario e propongono quelli dove si vede la mano franca e sicura e la pennellata risoluta e negligente ec. (v. la Dionigi.) Ora se l'occhio arriva a conoscere lo stento nei tratti come non arriverà la mente a conoscerlo

---

(1) V. pp. 494-5.

(2) L'argomento qui accennato, che lo studio non guasta l'espressione poetica anzi le è indispensabile, alquanto svolto negli appunti dello *Zibaldone* sul Di Breme (pp. 19-20; I, 28-29) con frasi eguali, non è per nulla trattato nel *Discorso*.

(3) V. pp. 469-70.

(4) V. p. 511.

nelle parole? ec. ec. e se arriva a conoscere la diligenza ec.? così è Ovidio a petto a Dante (1) [*qui ricorre il brano che abbiamo riportato a suo luogo nella pagina 198; poi segue*:]

Per un tempo analitico sta benissimo (gl'inglesi e i tedeschi che vogliono il sodo fanno molto bene a domandar l'utile nella poesia e vantandosi dell'applicaz. delle scienze ai bisogni ec. le applichino anche alla poes.) che uno dopo aver letto con piacere un poeta domandi a che serva. O stolto, ti par poca utilità l'essere stato dilettato in questa misera vita, l'aver pianto dolcemente ec. Non mi si opponga Orazio già può essere che combini con me. poi non mi guardo dall'oppormigli non adoro ciecamente nessuno come i pedanti nè l'abbomino ciecamente come i romantici non credo come i romant. che non si possa citare Oraz. Aristot. Quintil. (si citi il luogo del Breme) nè come i pedanti che non si possano contraddire (2).

Noi immaginiamo anche un'altra vita, quella delle bestie, ma anche a queste non sappiamo dare altri aspetti e pensieri che umani nè immaginare come vivano se non umanamente, per quella parte che s'accosta all'umano: il resto non lo comprendiamo (3).

[*Comincia la prima faccia del 7° foglietto rigato*].

La nostra povera patria era grande, comandava per terra e per mare, padrona delle nazioni, regina ec. Ha perduto tutto ha perduto la gloria dell'armi, perduto la libertà, perduto il governarsi da se medesima, divisa afflitta indebolita, levata quasi dal numero delle nazioni, ha perduto anche quello che avea dopo perduto il dominio, cioè di esser padrona di se medesima ec. ec. Non c'è altro che la gloria degli studi (4), per questa essendo stata grande al tempo del suo dominio, è stata anche grande nel risorgimento degli studi e dopo, al tempo della sua debolezza, al tempo della sua divisione della dominaz. straniera ec. Questa sola gloria le resta questa sola strada di gloria l'è aperta. Fin qui nelle lettere e nelle arti è stata regina di tutto il mondo, non solamente maestra, come degli altri studi. Questo imperio tuttavia rimane alla patria nostra. Per questo, o Italiani, regniamo ancora. Questa è la sede del buon gusto, la sede delle belle arti la giudice del bello, la sede di animi sensitivi dei veri tocchi di natura e di natura leggiadra e moderata e dolce e veramente naturale. Il suo clima i suoi bei paesi il suo cielo ec. Quest'ultima gloria quest'ultimo impero è attentato presentemente.

---

(1) V. pp. 520-21 e *Zibald.*, 21; I, 30.

(2) V. la nota 2 a pag. 185.

(3) V. pp. 539 e 540. Nel margine sinistro di questa faccia, è scritto in senso verticale dal basso in alto: « diletto puro sublime intenso squisito », certo da riferirsi al capoverso precedente.

(4) A questo luogo pensiamo debba inserirsi lo scritto ricorrente sul margine superiore della seconda e terza faccia di questo foglio: « bisogna dir che noi siamo principi nelle cose dell'immaginaz. non negli studi in genere, e questo principato è attentato presentemente ».

Se le vuol levare il buon gusto ec. ec. farla schiava d'altre nazioni ridur la maestra del mondo a imparar poesia da' tedeschi e da' britanni da' lapponi da persiani da indiani da Americani ec. a perdere il suo carattere di poesia per seguir quello di questi barbari e divenir emula ella ch'è Signora ec. Se questo riesce abbiamo perduto tutto, abbiamo perduto il regno è finita la gloria nostra siamo pari agli altri, e inferiori in quanto essi insegneranno e noi impareremo, essi inventeranno e noi imiteremo, scriveranno e copieremo detteranno e scriveremo. Morrà finalmente la patria nostra, che non i goti non gli Unni, non ec. hanno potuto spegnere. Sarà spenta... Non fate (giovani) per Dio che la patria nostra che per colpa d'altri infermò, per colpa d'altri quasi agonizza, muoia fra le mani vostre per colpa vostra. Non fate voi quello che non poterono gli Unni ec. L'estrema gloria della patria nostra è raccomandata a voi, se non la sosterrete ruinerà, e l'età vostra sarà veramente quella che vedrà perire la nostra italia. Io non vi parlo come maestro ma come uguale, non vi esorto da capitano, ma v'invito da soldato. Sono giovane anch'io e compagno vostro e coetaneo e condiscepolo ed esco dalle scuole vostre ec. ec. Prometto prometto a voi prometto alla patria mia prometto al cielo e alla terra che non mancherò alla mia patria, e farò per lei quanto mai potrò nella mia vita non lontana dal principio. Ma ed io [*comincia la seconda faccia di questo 7° foglietto*] potrò pochissimo e nessuno, solo, ha potuto mai abbastanza per ec. E se voi non aiuterete la patria vostra, piangendo io impotentemente, la vedrò io perire, la vedrete voi. ec. (1).

E qui nel fine, quantunque finora abbia frenato i moti dell'animo mio, non posso più reprimerli nè tenermi che io non mi volga a voi giovani italiani, care speranze della nostra carissima patria ec.... Date mano alla patria nostra e soccorretela cascante com'è e bisognosissima di voi. Fu regina e ec. come sopra. Ma tutto è finito. Divisa afflitta ec. non ha più gloria militare non potenza ec. ec. come sopra. Le resta l'imperio delle lettere delle arti. Questo non il ferro degli Unni ec. e non il tempo non ec. le ha potuto levare. Questo al presente pericola ec. come sopra (2).

---

(1) Appunti per la perorazione ai giovani italiani; v. pp. 544-49. A questo punto è forse da inserirsi lo scritto che occupa in senso verticale dal basso in alto il margine sinistro della seconda faccia di questo settimo foglietto: « ma pur diciamo poi che non diventi barbara un'altra volta: dunque i goti l'imbarbarirono ».

(2) c. s. Qui termina la parte che si deve ritenere preparatoria alla stesura del *Discorso* che conosciamo, e cominciano le note di correzione ed aggiunte al testo del *Discorso* stesso. Infatti il Leopardi cita i luoghi del *Discorso* con numeri delle pagine e delle linee, che corrispondono esattamente all'autografo, anch'esso conservato tra le carte napoletane (B. XV, 15), che si ritiene stesura definitiva e sul quale sono perciò condotte le edizioni. Il manoscritto però non è numerato di mano del Leopardi.

Queste note riguardano in parte la lingua, in parte il pensiero.

## II. *FOGLIETTI 7-8* (*B. XV, n. 28*).

p. 78. lin. 16. [corrisponde a pag. 512 dell'ediz. del Flora, lin. 1] o non essendoci più pedanti, o se ci sono ec. vedi s'è assolutamente vero, quantunque qui non c'è bisogno di tanta esattezza metafisica perch'è piuttosto un'espressione oratoria, e mi par moderata, e palese. v. se in quello che s'è scritto ne' primi quaderni del primit. etc. si consuona sempre rispetto alla sensibilità con quello che s'è scritto dopo, avendo mutato parere.

p. 105, lin. 6. [Flora, p. 526 l. 6] A cui però non porto Nulla invidia, che rozza ha la canzone. Quando alla rana interminabil canto Dieder le ninfe: lei però non porto. ec.

p. 105, lin. 3. [Flora, p. 526, l. 3] dov'altri mai voce non ode. – e nulla più (mai) voce si sente. Avverti [*cancellato*] Non mi piace ed è vago quanto alla persona a cui si riferisce. e avverti che se questo si mette non si può più metter quell'altro: Nulla invidia ec. per quel nulla. – dov'altri più ec. Mi piace più, non veramente quanto al suono ma quanto al senso perchè quel mai, è ridondante, quasi, non però affatto, perchè non si può togliere, onde forse forse, essendo migliore il suono, si potrà lasciare.

Bisogna insistere nel dire che ci vogliono condurre alla schiavitù e all'imitaz. degli stranieri e di quegli stessi settentrionali che c'imbarbarirono, perchè noi già fummo corrotti e perdemmo il buon gusto nel seicento, ma da italiani, come anche il Giordani nella Bibl. Italiana, dir che il ferro ec. non ci ha tolto l'indipendenza letterar. ec. se ben però seguitiamo i Greci ed i Latini (1).

p. 105, lin. 10. [Flora, p. 526 ll. 10-11] quanto non è presentemente se non in pochissimi.

p. 106. [senza indicazione di linea, che è la 15; Flora, 526, ultima linea] non mi dieno per vinto. V. se questa frase va in regola e se non, metti in vece: non mi tengono per vinto che starà egualmente bene.

p. 81, lin. 4. [Flora, p. 513, l. 11-12] o perchè sia propria loro. Veram. il Breme non par che dica che sia propr. de' romant. attribuendola anzi in sommo grado al Petrarca. Se ben potrebbe dare il Petrarca per romantico, ma il Petrarca è anche nostro sì che allora non anteporrebbe come dopo si dice, i poeti romant. ai nostri. Tuttavia 1. qui si finge una certa ignoranza di quello che tenga il Breme: e in fatti molti a quel che pare attribuiscono il sentimentale ai romant. esclusivamente. 2. Si può ben supporre ch'egli faccia [*comincia la terza faccia di questo 7° foglietto*] il Petrarca romant. come infatti pare, e dire che antepone i romant. ai nostri, cioè in genere, essendo pochi de' nostri, sentimentali, e questi pochi non facendo qui caso,

(1) Riguarda la perorazione ai giovani Italiani.

e non essendo esclusi dal Breme come nostri, ma come romantici. Vedi anche se il dire: o perchè sia propria loro, esprime l'esser proprio esclusivamente, come credo che faccia, non assolutamente, ma colle circostanze delle altre parole che lo consolano. [*Forse a questo punto è da inserirsi la frase scritta al margine sinistro di questa faccia dal basso in alto*: anche in lat. spesso *proprius* vale esclusiv. e si congiunge anche con *singularis*].

In difesa di quello ch'io ho detto nell'Esordio intorno all'inganno degli antichi allo scoprirsi la verità adesso ec. può servire anche quello che dice Camillo [*cancellato*] Piciarelli nel suo giuramento romantico che è proprio similissimo e quasi eguale a quella parte dell'Esordio, nominando singolarmente l'essere degli antichi degli Egizi dei Greci e dei latini ec. ec. E inoltre l'osservare che nell'Esordio si parla in genere del romantico che toglie l'arte lo studio ec. ec. Nel seguito di queste cose particolarmente non si parla perchè s'è detto di voler tener dietro solamente al Breme, dove di queste cose non si parla se non obiter, e poi non si è parlato nè c'era da bisogno di parlare d'ogni cosa nè anche di tutte quelle del Breme.

Quanto a quello che si è notato intorno alla pag. 7, lin. 7 [corrisponde a Flora, 470, l. 23] si può anche lasciare, romantici (quando si voglia) perchè se bene anche altri moderni sieno di quell'opinione pure quivi non si parla altro che dei romantici. Pur farai come crederai meglio, ma senza credere di esser necessitato.

p. 108, lin. 2. come se tutti gli effetti ec. (1). V. se va bene perchè in verità pare che la maniera debba essere adattata alle cose che s'imitano e se la natura e le cose (le quali non posson esser patetiche se non rispetto all'uomo) non operano sempre pateticamente nell'uomo e così rispetto all'uomo ogni cosa non è patetica nè sempre, come la poesia che le imita dovrà esser sempre patetica? Ma tuttavia si potrebbe dire che nè anche tutte le cose son p. e. nobili rispetto all'uomo, e pur tutta la poesia dev'essere in certo modo nobile, secondo noi anche imitando cose non nobili. Credo però e qui par di vedere quantunque non ben chiaro, che sia vero quello che ho detto di sopra e questa obbiezione non faccia caso, e si possano benissimo conciliare le due cose, essendo vere tutteddue. Pur vedi

---

(1) Questa frase è cancellata e corretta nel manoscritto del *Discorso* e perciò non ricorre nelle edizioni (in quella del Flora cadrebbe alla pag. 527, dopo la linea 27). Questo potrebbe far pensare che le presenti note siano state utilizzate nella revisione del manoscritto della quale si ha traccia nelle correzioni (non molte) che vi ricorrono. Ma l'illazione potrebbe valere solo per qualcuna di queste note, giacchè molte sollevano dubbi e propongono variazioni delle quali non c'è segno alcuno nel testo. Ad. es. la nota relativa alla pag. 79 lin. 15 del manoscritto (corrispondente alla pag. 512, lin. 20 dell'ediz. a cura del Flora) propone di colmare una lacuna che resta invece non riempita nel testo. Bisogna concludere che il lavoro di revisione iniziato con queste note non fu compiuto, almeno sul manoscritto che noi riteniamo ultima e definitiva stesura del *Discorso*.

perchè infatti vogliono i romantici non già che tutto sia patetico ma che il poeta guardi tutto e descriva ec. pateticamente, potendo ogni cosa diventar patetica col mezzo del poeta: ma questo appunto è una sciocchezza perchè se tutte le cose per natura loro fossero patetiche, allora solamente dovrebbe tutta la poesia moderna quasi per natura sua esser patetica. E quanto alla nobiltà è una qualità quasi necessaria e propria della poesia, laddove quest'altra è arbitraria e una delle tante che la poesia può prendere; la [*comincia la quarta faccia di questo 7° foglietto*] la nobiltà è immutabile e fissa perchè sta quasi nella natura poetica come l'essere in versi ec. e l'armonia ec. nè senza ragione perchè il linguaggio della poesia non può amare altro carattere che il dignitoso, e così porta anche la natura umana ec. In caso che si dovesse mutare, si metterà: come se tutte le cose rispetto all'immaginativa umana fossero sempre patetiche (1). Quanto alle operaz. della immaginativa stessa si sono specificate più sotto. + v. qui sotto [*il segno di chiamata ricorre al sesto cap. della pag. ed è seguito dal brano*:]

Quello che ho detto che quando la ragione combatte colla natura, è forza ch'il poeta lasci la ragione (2), bisogna assolutamente temperarlo con dire bene spesso o per lo più ec. perchè il poeta lirico spesso va dietro alla ragione combattente colla natura, come quando esorta al bene ec. così anche parecchie volte il poeta non lirico in questo o in altri modi, il poeta didascalico ec. [*qui termina il brano di riporto*].

Abusarsi di una cosa si dice, non, abusare, che è francese, se bensì possa anche dire secondo la Crus. non però lo dice la Crus. espressam.

p. 78, fin. (3) o non essendoci più pedanti ec. che non discordi da quello che si dice poi, che il romanticismo è vera pedanteria, e che tanto è pedantesco l'adorare ec. e tanto il greco quanto l'orientale ec. se ben qui pure non c'è bisogno di tanta sottigliezza metafisica.

p. 60, lin. 12. propri (4) V. se esprime bene l'esclusivo, cioè l'esser suoi propri solamente. oltrechè anche gli oggetti romantici non sono solam. propri dei romantici ma anche in parte dei nostri: ma forse

---

(1) Il Leopardi apportò il mutamento nel manoscritto, ma mutò anche questa proposta di variazione, e nel luogo indicato corresse definitivamente « come se tutte le cose rispetto agli animi nostri fossero ecc. ».

(2) V. a pag. 485, settima linea dal basso.

(3) È la linea 16 già richiamata innanzi; il numero era stato anche scritto, ma è cancellato e seguito dal *fin.*

(4) Alla pag. 60 non ricorre; troviamo la parola invece alla pag. 62 e alla linea 12 indicata. Se la citazione va così corretta, argomentiamo che il Leopardi ha citato la linea prima di inserire nella pagina ben dodici righe di scritto tra le linee precedenti; altrimenti avrebbe certo tenuto conto nella numerazione delle linee interpolate e indicato la linea come 22°, non come 12°.

propri anche intendendolo esclusivamente si può prendere in senso più largo per non esclusivam. affatto ma principalmente.

In difesa dell'Esord. si può aggiungere l'unità, la sconvenienza la fuga o parco uso del brutto, tenuta sempre dagli antichi e da tutti, negata dai romantici e in somma lo straordinario ec. e ogni cosa eccetto solamente il moderno e il sentimentale (1).

Non si può dire per esempio: non ci sono altro che due cose, ma: non c'è altro si deve dire. Anzi dice l'Ariosto: Non ci sono altro che due case picciole.

p. 8. [Flora, p. 471 l. 7]. Esamina quel famoso luogo, dove scrivendo: fingere e mentire, la poesia veramente non isparisce, restandoci le illusioni ottiche p. e. se bene si riduce a tanto poco che nulla più. Scriverei lasciando d'intendere nei passi seguenti per ingannare altro inganno che quello della finzione e menzogna: la poesia finalm. per poco sarebbe sparita e diventata tutt'uno colla metafis. e risoluta ec. v. l. se concorda con tutto quello che segue. 2. s'è bene di far derivare dalla proposiz. del Breme anche quell'altra somma sciocchezza che ne può derivare ma un po' stiracchiatamen. 3. se fingere e mentire possa esprimere anche le illusioni ottiche almeno per convenzione di linguaggio tecnico poetico, come dubito. + v. sotto. [*il segno di richiamo ricorre al secondo dei capoversi seguenti con lo scritto*:]

Si può anche la seconda volta in vece di fingere e di mentire, mettere: d'illudere respiciendo a quello di sopra: non potendo più ingannare ec. e indipendentemente dall'altro membro: non deve ec. se bene il complesso dell'oraz. e di quel seguire la verità detto appunto in questo membro e ripetuto poi non permette questa indipendenza, onde nel caso bisognerebbe cangiare. [*qui termina il capoverso di richiamo*].

p. 2, lin. 17 [Flora, p. 468, lin. 1] tutto quello. – se però non si riferisce ai soli letterati quali infatti siamo noi, e in questi pure l'espressione è alquanto iperbol.

p. 22, lin. 8 [Flora, p. 478, lin. 34-5]. Che non ripugni a niente di quello che s'è detto della sconvenienza nel quaderno 7° [corrisponde a Flora, da p. 521, riga 32, a pag. 529, lin. 33] massime quel – credo. [*Comincia il mezzo foglietto n. 8*].

p. 22, lin. 8 [Flora, p. 478, lin. 34-5]. L'istinto che ci spinge al primitivo ci fa conoscere veramente (almeno secondo che io suppongo qui) la convenienza della naturalezza e la sconvenienza dell'affettazione, ma conosciuta che questa sia l'amore per quella e l'odio per questa viene in verità dalla cognizione che ho detto, quantunque l'istinto ne sia la cagione mediata, ma non pare che qui si possa proprio convenientemente chiamare inclinazione, perch'è piut-

(1) Qui ricorre il brano con chiamata che abbiamo inserito di sopra a suo luogo.

tosto un lume naturale che un'inclinaz. Ma forse questo è uno scrupolo.

Rispettivamente o relativamente col dat. non si può (credo) dire essendo avverbio non preposiz. ma rispetto in ordine o tal altra preposiz. Ma anche in lat. scolast. si dice relate ad ec.

Un'acca si dice e non un acca mascolino. [*qui termina lo scritto del foglietto 8°*].

## III. *FOGLIETTO 2 (B. XV, n. 30).*

[*Comincia lo scritto del 2° foglietto. Sopra, in alto, leggiamo*]:

E questa ignoranza e impossibilità par così non solo umana ma naturale, che secondochè disse anticamente Senofane ec. ovvero che disse anticamente Senofane (1).

[*Nel margine sinistro dei versi si legge scritto in colonna e tra i versi stessi*]:

Il rossore verginale il sospiri ec. appartengono in certo modo alle forme umane o sia al modo di esprimere gli affetti, l'amore agli affetti stessi e pensieri interni. Quando il poeta ha fatto arrossire e sospirare la rosa quanto è in se gli ha dato forme umane, e se questo produce nella immaginaz. de' lettori nessun'imagine, essa è umana: perchè non c'è sospiro senza volto ec. Ma non produce niente ec. ec. ec. come altrove. Laonde questa vita che il Breme dice attribuita alla rosa per il sospiro è vera vita e forme umane (1). [*Nel margine destro dei versi ci sono due colonnine di scritto; la prima dice*]:

Somiglianza, raggia [?] uso che fa forza all'immaginaz. senza Senofane. l'uso, barbarie (1). [*segue una interlinea, poi lo scritto continua con lettera maiuscola*:]

Antichi, bestie da loro umanizzate quanto all'origine ec. (1).

Io dico a un romantico che procuri d'immaginarsi Dio, un Angelo (che sappiamo che vive e senza corpo) senz'attributi umani. Non [*da questo rigo lo scritto si estende a tutto il margine essendo terminata la colonnina di scritto a destra*] immaginandosi nulla, lo so che non gli darà nessun attributo cotale, ma sarebbe una bella poesia senza immagini di sorta: poesia metafisica proprissimamente. ec. (1) [*qui finisce la prima colonnina; la seconda dice*:]

inverisimiglianza. indivisibile, interessa Etiopi. Sola espressione. più verisimile che un fiore p. e. viva (simile a bestia) di quelli che una raggia [?]. barbarie di quest'unione di cose non umane colle umane (1).

Quanto poco ci commuovano e importino gli amori di una rosa per cui certamente nessuno piangerebbe (1) [*qui finisce la seconda*

(1) È la questione della spontanea umanizzazione che la nostra immaginazione è portata a dare ad ogni cosa, trattata nel *Discorso* alle pp. 538-39 e già nello *Zibald.*, 19; I, 26-27.

*colonnina di scritto; e le annotazioni, finiti i versi delle* Rimembranze, *prendono tutta la larghezza della pag.*].

p. 92, lin. terz'ult. [Flora, 519, lin. 25] quella qualità che è quasi divina – si può osservare che è quasi divina p. e. la pazienza delle ingiurie che non è naturale; così altri prodotti della ragione e della virtù. Se ben questi sono più tosto atti che qualità interne. In caso che si debba sostituire bisogna aver l'occhio a quello che s'è detto immediat. sopra: meno dissimile a quella degl'Immortali. E qui mi avvedo ec.

p. 28, principio. [nel Flora, pag. 481, dalla terz'ultima riga] Che non si opponga a quello che si dice altrove della profondità ec. e naturalezza del sentimentale che pur non è fanciullesco, se ben è proprio se non altro, potenzialmente di quegli uomini che qui si paragonano ai fanciulli, cioè dei primitivi. V. anche p. 70 [la pag. 70 comincia nel Flora alla linea 14 della pag. 507].

p. 4, lin. 3ult. [Flora, righe 6-7 della pag. 469] quanto le lettere e la poesia – delle lettere avea toccato il Breme una parte essenziale ch'è lo studio dello stile e in genere il vero artifizio ec. onde questo detto va bene. Io però a questa parte, dello stile ec. non ho risposto se non particolarmente riguardo alla poesia.

p. 39, lin. 14 [Flora, lin. 23, pag. 488] posto che il genio ec. e soprattutto ec. – vedi se questi membri stieno meglio in ordine inverso, se bene il primo per una parte è fondamento del secondo supponendo che il gusto sia dominante; senza che il secondo non farebbe forza: pur potrebbe anche il secondo essere fondamento del primo; e star meglio in inverso perchè corrisponde a quello che si dice in secondo luogo

in qualche luogo in vece di buon gusto si può dire buon giudizio, persona di buon giudizio come in lat.

Nel 1° quad.no ho detto una volta che il poeta dee badare al maggior diletto bisogna aggiungerci naturale e puro ec. cosa insomma che lo distingua dal diletto che dà la poes. romantica il quale può essere anche maggiore: sebbene essendosi già specificato che per questo diletto s'intende il naturale non è necessario di ripeterlo ogni volta. un'altra fiata ho detto: che dilettassero meglio, senz'altro: badaci egualm.

In vece di per rispetto a, si può mettere qualche volta: per conto di.

p. 7, lin. 7. [Flora, lin. 23, pag. 470] i romantici. Dicono che il Klopstock messo tra i romantici dal Bertolotti non sia: pure anche il Breme è per l'ideale e il metafisico e il ragionevole della poesia: così gli altri romantici: pur vedi se a romantici sia bene d'aggiungere qualche cosa indicante i Klopstockiani e i Miltoniani ec. ec. che forse più particolarmente favoreggiano questa opinione. p. e. si potrebbe dire: che non pochi dei moderni. Come anche i romantici

secondochè dice la Gazzetta dell'infinitamente sublime ec. e il Breme in propos. della rosa.

p. 15, lin. 1. [Flora, lin. 30, pag. 474] per quello che s'è detto qui sopra non so se vada bene: quanto più possono, comechè si possa intendere non assolutam.: ma rispettivam. al loro genere di poesia.

p. 38, lin. 11. [ma dev'essere p. 48, corrispondente a Flora, p. 494, l. 5] comunemente. – Credo che sia vero anche in Francia, se ben piglieranno molto dal linguaggio di Delille che però in gran parte è classico. Molto pur piglieranno dall'inglese e imitazioni di cose moderne, quantunque nemici dei romantici. Ma quel comunemente par che rimedi, e si potrebbe anche lasciare per rendere il detto più incerto e aereo.

p. 3. [la linea non è indicata, ma è la seconda, corrisp. a Flora, 468, 5-6] tutti nè più nè meno si sono ingannati ec. e se la verità non ha penato ec.... – Ma il tempo è quello che ha non solo scoperta ma creata questa verità, secondo i romant. tuttavia noi diciamo nell'esordio dell'arte dello scrivere dello stile in genere dei precetti d'oraz. che il Breme disprezza, e poi delle forme e regole antiche fondate sulla ragione, (come della traged. ec.) che i romantici violano come è famoso. e della opinione pure che gli antichi ebbero che la loro maniera fosse immutabile e sola, dico così gli antichi, come i moderni fino adesso; pure scorri l'esordio.
[*Comincia la seconda faccia del foglio*].

A quello che ho notato della pag. 22, lin. 8 (1) rispondo definitiv. che la bruttezza assoluta veram. non è altro che sconvenienza. Quali cose fra loro convengono o disconvengono questo è quello di cui si può dubitare se sia nessun'idea innata o venga dall'uso ec. Ma tutto si riferisce alla sconvenienza qualunque sia la cagione per cui sconvengono o paiono ec. sconvenire, e ciò non impedisce che la naturalezza sia amata per natura: cioè per natura ci paia conveniente, e l'affettaz. al contrario. In somma [*qui lo scritto si insinua tra le linee che seguono*] nell'istesso modo per cui è brutto il peccato, che parim. è brutto anche per se. L'affettaz. sta male in una cosa e questa è brutta perchè gli conveniva la naturalezza, che se l'affettaz. potesse convenire a qualche cosa in quella non istarebbe male. Altro è innato altro è assoluto. L'idea della sconvenienza implicata dall'affettazione (come dal peccato ec.) è innata, ma relativa a questa natura ec. La bruttezza della sconvenienza è assoluta. Quell'idea è relativa come quella della sconvenienza della coda in un uomo, della tigre coll'agnello ec. che parimenti è innata, e naturale. [*si torna a capo della pagina*].

p. 38, lin. 9. [Flora, p. 487, lin. 27] dalla moda – dalle mode = si dice anche dall'uso in singolare.

p. 55, lin. 3. [Flora, 498, lin. 4-5] l'arte in moltissime cose ha prevaluto alla natura – gli uomini col tempo si sono allontanati dalla

(1) V. indietro a pag. 205.

natura. Nota però che qui arte si prende per tutto quello che non è natura, e viene dal sapere esperienza ec. degli uomini.

p. 36, lin. 19. [Flora, p. 486, lin. 27] e in tutta la suppellettile – che non ripugni a quello che si dice nel 4° quaderno della singolarità, se bene in tutta può valere lo stesso che per tutta.

p. 59, in ult. [Flora, 500, terz'ult. linea] vitello marino. – Si può trovare un altro animale pesce, essendo questo abbastanza conosciuto sotto di foche, tiranti il carro di Proteo, conosciuti, dico, per figure ec. così forse anche la palma.

p. 67, lin. 1. [Flora, 505, lin. 25] si vive ec. – anche senza poesia. si può vivere ec.

p. 79, lin. 15. [Flora, 512, lin. 20] di analogia di ... – bisogna trovare un vocabolo romantico-pedantesco che riempia questa laguna.

p. 76, lin. 17. [Flora, 510, lin. ult.] alla elocuzione – al linguaggio: perchè elocuzione comprende le parole e i sentimenti.

tanto o sì per questo che per quello, non si può dire ma è francesismo; bisogna dir come o vero e sì, ovvero quanto.

altri, num. singolare non si dice nei casi obbliqui.

Vedi che non si sia mai detto che i primitivi avessero (ma potessero avere) più diletto che noi dalla natura ec. nè diletti troppo durevoli ec. ma solamente i fanciulleschi e quella certa profondità e vivezza come quel suono, pecorelle ec. ma la intensità l'estasi l'ammirazione contemplativa della natura è più nostra che loro quando però ci siamo rimessi nello stato primitivo, perchè allora come nel sentimentale stiamo meglio noi che loro in quanto siamo meno distratti più oziosi con meno bisogni. In somma bisogna guardar la nat. con occhi primitivi ma i primit. ebbero questo svantaggio di non poter esser troppo intensamente commossi (a cagione degl'impedimenti, non per impotenza naturale) eccetto i poeti che pur furono molti e commossi straordinariamente: ed ebbero poi anche il vantaggio delle bellissime illusioni intellettuali.

p. 57, lin. 2. [Flora, 499, lin. 10-11] e all'efficacia ordinaria della poesia – è vero s'efficacia si piglia per le illusioni, dirò così, ottiche della poesia (così pure d'ogni altro senso o affetto ec.) e anche quanto all'interesse che ispiravano agli antichi le cose proprie e presenti e le opinioni ch'essi avevano e a noi fuor della poesia muovono il riso ec. l'amor di patria allor vivo ec. e certe illusioni loro perpetue, non però se s'intendesse per quell'estasi e intensità di contemplazione che può muover meglio il poeta presentemente, e che forse s'è bene espresso nella lin. superiore con illusioni, e che in certo modo può anch'essa parere un'efficacia ordinaria della poesia come anche in certo modo la maraviglia e il venerando.

p. 71, lin. penult. [Flora, 508, lin. 17] da principio. Che non s'intenda che il principio della ispiraz. debba venire dai poeti e non dalla natura; ma solo (come s'è spiegato dopo immediatamente) quanto

a cogliere il vero linguaggio naturale e così entrare nella buona strada. Chi sa che non sia meglio cancellare senz'altro queste parole.

se ben dolce ec. non si dice, ma quantunque, o comunque o comechè.

p. 62, lin. 12. [Flora, 502, lin. quart'ult.] oggetti propri – oggetti suoi propri.

p. 94, lin. 6. [Flora, 520, lin. 15] qualora n'espressero alcuno – qualora gli espressero, o vero – erano ec. qualora gli esprimevano. [*Comincia la terza faccia del foglio*].

Fin qui s'è discorso più che altro, principalmente degli oggetti della poesia romantica, vediamo ora il modo stesso della loro imitazione e consideriamolo questo pure rispettivamente al suo fine ch'è il dilettare. Imperocchè ec. (1).

Bisogna avvertire per non contraddire al detto di sopra nel quarto quaderno, [in Flora dal mezzo della pag. 494 al mezzo della pag. 504] che questa maniera d'imitare quantunq. non sia veramente dilettevole, nondimeno fa presentemente più effetto che la vera, per la novità, che a questa seconda in genere manca, oltrechè per le immaginaz. torpide e grossolane è naturalmente e per se stessa più adattata, come per uno del popolaccio sarà più adattata e farà più effetto e piacere un pupazzo di cenci con occhi di vetro che una statua (2).

E da questo d'imitare in subjecta materia viene che presso gli antichi trovavate rarissimamente quelle sospensioni quei puntini ec. perchè giudicavano che la poesia non dovesse essere il vero stesso, ma rassomigliare al vero, e non giudicavano che quei troncamenti e quelle interruzioni dovessero accrescere il diletto, ma scemarlo scemando la maraviglia, coll'imitare in una maniera facile, e non dentro i limiti di quel continuato e nobile poetare che contenendo difficoltà produce maraviglia (3).

E in questo proposito delle cose dette qui sopra si può aggiungere che però ancora il diletto prodotto dagli oggetti singolari imitati dev'esser minore, perchè, oltre le cagioni dette di sopra, non ci può destare gran maraviglia il vedere quell'imitaz. giacchè non sappiamo se si rassomigli all'oggetto che non conosciamo, e quest'effetto appunto ho provato io vedendo una pittura d'un animale ch'io non conosceva. Benchè in verità quell'animale era dipinto grossamente, e quando sono dipinti bene pare che ci presentino quell'oggetto quantunq. ignoto. Tuttavia credo e tengo certissimam. che sia vero quello che sopra ho detto: e in fatti tutte le pitture poetiche sono parimente nè più nè meno grossolane almeno come quella ch'io vidi, e non c'è dubbio nessuno che il passeggiare in mezzo a statue ec.

---

(1) Questo passo deve riferirsi al capoverso che cade alla pag. 541 dell'ediz. del Flora e proporne la variante.

(2) Quest'esempio ripete liberamente l'argomento della pag. 542, linn. 4-8 dell'ediz. del Flora.

(3) V. p. 542, linn. 23-31.

che ci rappresentino oggetti ignoti, dove non possiamo notare quella parte ben imitata quella mossa quelle piume vere e vive ec. ci dee fare una maraviglia infinitamente minore. E questo si può dire anche al rovescio cioè che da ciò apparisce in parte perchè la poesia sia tanto efficace quando imita oggetti comuni (1).

Perchè non vi possano dire: dunque se il diletto consiste nella imitaz. tanto sarà imitar la nat. quanto l'incivil. e cose brutte ec. bisogna dire quello ch'è vero che l'obbligo della poes. è di aggiungere il diletto della imitaz. a quello degli oggetti (posto che gli oggetti sieno dilettevoli) e non già si dovrà dire che consista solo nell'imitaz. il diletto, ma che sia fatto maggiore dall'imitaz. perchè del resto il poeta dee scegliere oggetti belli ec. Tutto questo non occorre specificarlo, bensì si dirà che quanto possa l'imitaz. e quanto sia quel diletto che il poeta deve aggiungere ec. si vede negli oggetti indifferenti p. e. un albero ec. che non diletta altro che imitato dipinto ec. e che questo diletto dell'imitaz. tanto più è necessar. dove gli oggetti per se sono al contrario del dilettevole come presso i romant. quasi sempre dove non si può gradire altro che l'imitaz. perchè quel tale vero non solo non dileterebbe ma dispiacerebbe assai ec. come altrove, onde si dee conoscere che sia imitaz. per sentir diletto ec. (2).

Ho detto ch'è naturale la sensibilità non il conoscerla ec. Il sentimentale p. nat. è inconsapevole di se. Sono altre cose che lo conoscono: p. nat. è modestiss. e ritiratiss.: sono altre cose che lo mettono in campo, l'ambiz. ec. tutte snaturatezze: ma a far parlare il sentimentale vero, egli non parla così, questo è il linguaggio da [*comincia la quarta faccia del foglio*] filosofo non da poeta ch'è imitatore della nat. linguaggio di corruzione di affettaz. il sentiment. vero parla come nel Petrarca in Virgil. ec. Che serve che descriviate con somma verità gli effetti sentimentali il cuore umano ec. se non lo fate con naturalezza se non parlate come il sentiment. parla ec. se mostrate la scienza? Farete un trattato filosofico non una poesia. Servitevi pure della scienza ec. ma non mostrate di possederla ec. come altrove (3).

Si può notare che quell'imitare il vero più tosto veramente che verisimilmente nuoce anche alla naturalezza e scuopre il proposito e quella poc'arte che c'è perchè si vede che quella naturalezza non è naturale ma cercata e senza disinvoltura, riferendo il discorso a quello che s'è detto della maniera romantica d'imitare gli effetti della sensibilità (4).

Il diletto il piacere è il fine d'infinite scoperte scritture ec. che si chiamano utili. Ora la poesia che ha lo stesso fine non si dovrà chia-

---

(1) V. pp. 543-44 e 497-503.

(2) Approfondimento di pensieri esposti alle pp. 497-507 e 541-44.

(3) V. pp. 515-27.

(4) Proposito di fondere la trattazione delle pp. 541-44 con quella delle pp. 497-507.

mar utile? forse perch'ella diletta immediatamente e quello che ho detto mediatamente? Giacchè esse stesse non dilettano, ma gli effetti loro ec. E non vo adesso dicendo che il piacere è il fine d'ogni cosa chiamata utile, (più o meno lontano) e d'ogni opera umana ec. E dico utile la poes. perchè il diletto è puro e onesto anzi quasi divino, e non come altri diletti dannosi ec. quando ella non sia abusata in disonestà ec. come ogni cosa (1).

Dunque il Dante non è poeta altro che nella Francesca da Rimini o se c'è altro passo suo sentimentale? [*tutta la frase è cancellata*]. Dunque il Petrarca nelle canzoni non amorose non è poeta? (2).

Per far che l'uomo non concepisca la forma umana bisogna togliergli il concepimento col non accennare se non cose che non destino nessun'immagine com'è quella del sospiro e così render la poesia senza immagini e metafisica ec. (3).

p. 88, lin. 11. [Flora, 517, lin. 8-9] che non fu negli antichi – Vedi s'è bene aggiungere p. e. massime in tempi assai remoti, o cosa simile, sebbene si verrebbe con questo a confessare chiaro che anche gli altri antichi, Virgilio ec. ci erano inferiori, ma ciò è male perchè appena si può negare. Alla p. 94, lin. 3. [Flora, 520, 12] che non fece anticamente non ci sarebbe bisogno di ripetere lo stesso o cosa simile.

p. 4, lin. 4. [Flora, 468, 29] Casochè si cambi il tit. del Discorso, si può metter qui: intorno alla poesia romant. m'hanno ec.

V. nel quad.no 6° se si è detto mai vera sensibilità, in vece di pura incorrotta schietta sana ec. senz'altro, perchè del resto va bene vera quando è per distinguerla dalla falsa e finta, e di poco fondo: ma non quando dalla corrotta dall'incivil. e non per tanto vera e fonda: se ben vera può anche indicare la schietta e vera in tutte le sue parti.

p. 35, lin. 6. [Flora, 485, 28] – V. che la fantasia stia bene qui detta disprezzatrice e vaga ec.

p. 25, lin. 9. [Flora, 480, 22] quando le lagrime ec. – Che non contrasti ec. con quello che diciamo della sensibilità primitiva, e in lode della sensibilità, se bene ella può star benissimo colle passioni caldiss. come nell'Alfieri, coll'amore sensuale, ira, orgoglio, ec. e così le lagrime possono stare con essa, onde non mi par per niente questo luogo da cancellarsi, nè altro.

p. 84, lin. 17. [Flora, 515, 10] Tutto quanto – Tutto al guardo. – Tutto aperto. ec. anzi è proprio degli uomini sensitivi e straordinari perciò; d'essere aperti alle passioni e facili al pianto anche non sen-

---

(1) In questo come in altri passi si manifesta il proposito di trattare della natura del diletto artistico e dell'utilità della poesia.

(2) V. p. 528, linn. 7-10.

(3) V. pp. 533-41; forse da inserirsi alla pag. 540, alla quint'ultima riga, prima dell'ultimo periodo.

sitivo, e quasi fanciulli in somma (in ogni affetto e passione) cioè naturali.

Sol tanto si scrive e non soltanto in una parola.

p. 20, lin. 14. [Flora, 478, 1] i moderni. – i romantici.

p. 27, lin. 9-11. [Flora, 481,23] è nè più nè meno... sono appunto – è... sono. Ma non ci veggo necessità chè nè più nè meno, vuol anche dire semplicemente appunto.

p. 16, lin. 17. [Flora, 475, 30] esamina se ci si ha da mettere anche, e necessario, o, e quasi necessario, considerando per inganno qualunque illusione prodotta dall'imitaz. ec. e tutta l'illus. poetica in genere.

Dove si è parlato dell'affez. dei romant. al moderno, forse si possono dir due parole della lingua tecnica loro nella poesia di quei nomi moderni propri o di una scienza o di una nazione relativam. a qualche costume qualche dignità qualche mestiere qualche specie di uomini ec. in somma la lingua tecnica, e quella proprietà moderna veram. ottima nella poesia.

p. 102, lin. 18. [Flora, 524, 34] non fosse cagionato dalla stessa copia, ovvero, non lo portasse naturalm. seco la stessa copia. Ma bisogna avvertire che anche senza la copia della scienza noi per cagione dell'incivil. (il quale però difficilm. sta senza scienza) non sappiamo parlare con naturalezza. Quanto a quello che s'è detto poi, che appunto la molta scienza ce la toglie, vuol dire che appunto è una di quelle cose che ce la tolgono.

V. che nella prima parte del sentimentale, non si sia detto che gli antichi fossero come noi rispetto alla nat. o che questa potesse fare in loro quelle impressioni che non potea se non tolti gl'impedimenti del sentimentale ec. ma non credo che si sia mai detto, anzi al contrario si è badato.

v. che non si sia troppo distinta la propens. dei romant. allo straordinar. da quella al moderno, perch'è quasi una diramaz. di questa, cercando cose insegnate dalla scienza e dal commercio universale di tutte le parti del mondo e mostrando pure la decrepitezza ec. se bene quantunque gli effetti collimino, forse le fonti hanno qualche differenza, se non radicate in principio, almeno coll'uso e colla dimenticanza del primo proposito. perciò vedi p. 35, lin. 10, una delle principali a lin. 12 moltissime.

# RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

*Le « Noie » cremonesi*, a cura di Giovanni Gaetano Persico. — Modena, Soc. Tipografica Modenese, 1951, pp. 107. (Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, « Testi e Manuali », vol. 36).

La presente edizione fu annunciata dal suo curatore, un volonteroso neofito locale, fin dal 1943 (*Cultura Neolatina*, III 71 n. 3): in un articoletto che, se rendeva probabile la derivazione delle *Noie* proprio dalla tradizione testuale italiana (canzonieri provenzali *DIK*) del Monaco di Montaudon, lasciava qualche perplessità circa la preparazione d'un autore che poteva accostare il « fel clerico » al « morgue barbut », e addirittura il « bruto om meco ad tagliero », cioè il commensale sudicio, all'« hom escas sobre taulier », cioè il giocatore avaro. Che l'osservanza del *nonum prematur in annum* abbia giovato alla pubblicazione, non ardirei asseverare: si verifica nel Persico la fatale periodicità che colpisce gli eruditi cremonesi quando trattano questi antichi testi del loro insigne comune, per la quale alla scoperta di Francesco Novati (1896) (1), sùbito degnamente commentata dal Flamini, da Albino Zenatti e dal Crescini, ma purtroppo non integrata dalla promessa edizione critica, seguì (1921) l'arbitraria ricostruzione di Ezio Levi, penosa parentesi entro l'animosa attività di questo compianto filologo, e al ristabilimento della situazione operato da Angelo Monteverdi (1923) tiene ora dietro un contributo meno atto a far progredire gli studî. Sarebbe inutile severità insistere sulle insufficienze e le superfluità dell'opuscolo. Basti dire che il P. spende molte e infruttuose parole su Ugo di Persico (Perso

(1) Si ripete qui la bibliografia essenziale: Novati, in *Rendiconti* del R. Istituto Lombardo, ser. II, XXIX (1896), 279-88 e 500-16; Flamini, in *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, IV (1896), 165-74; Zenatti, in *Atti della R. Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*, XXIX (1898), 497-525 (ma l'estratto pare essere del 1897); Crescini, in *Rassegna* cit., V (1897), 281-4; Levi, *Poeti antichi lombardi*, Milano 1921, pp. 64-108; Monteverdi, recensione allo scritto precedente, in questo *Giornale*, 82 (1923), specialmente pp. 164-73. Inoltre le crestomazie Savj Lopez-Bartoli, Monaci, Piccioni, Guerrieri Crocetti, Lazzeri (*Storia* del De Sanctis), Monteverdi (ed. 1948), Dionisotti-Grayson.

nel manoscritto, e rammento che lo Zenatti dava Persico come « ipotesi »), credendo (e sarebbe la sua sola novità) (1) di poter identificare all'*Ugoni de Persico*, legato cremonese a Federico II nel 1213, un *Ugolinus de Persico* prigioniero a Fossalta nel 1249: quando è evidentissimo che costui dovrà il suo diminutivo proprio alla necessità di distinguersi da un più vecchio Ugo (magari l'ambasciatore di trentasei anni prima), che rinnovava nel nome. In cambio il P. non ha ricollazionato sull'originale Braidense l'edizione del Novati (2). E d'altra parte nè riassume quello che si sa di Patecchio (il Novati si proponeva di ripubblicarne insieme tutti gli scritti) nè, cosa più seria, tiene mai presenti i soli dati obbiettivi che si possiedano sulla sua lingua, cioè quelli prosodicamente e metricamente ricavabili dallo *Splanamento* del codice Saibante: sarebbe cioè dovuto partire, magari ampliandole e correggendole, dalle ricerche del Tobler sulla rima (pp. 43-4 della sua edizione) e, mi rincresce dirlo, dalle mie, citate ma baldanzosamente eliminate, sulle vocali finali (nell'*Italia Dialettale*, XI 53-4).

L'interesse precipuo del P. si porta, com'è giusto, sull'*enueg* del Patecchio (I) e sui due (II, III), o piuttosto sull'*enueg* doppio, che è fuso col precedente nello zibaldone di Bartolomeo Sachella o Sachelli come già nelle citazioni di Salimbene, e in cui lo Zenatti riconobbe una risposta per le rime di Ugo. Il P. riproduce bensì, opportunamente, l'altro testo che il Sachella cuce ai precedenti e quello che gli fa tener dietro: il frammento (IV) d'un nuovo *enueg* (dove pare incontrastabilmente dominare il novenario), nel quale con attraentissimo suggerimento il Monteverdi propose di riconoscere un avanzo di quel *Liber Taediorum* a imitazione del Patecchio che Salimbene dice di aver composto a Borgo San Donnino (oggi grottescamente sbattezzata in Fidenza) nel 1259 (e comunque la rima di *puncta* e *uncta* con *curta* e *bructa*, cioè di *ó* con *u*, esclude l'area lombarda di *ü*); e un *plazer*, scritto in versi di misura uguale, per quanto sembra, a quelli del Patecchio, e la cui paternità patecchiana, asserita dallo Zenatti,

---

(1) Non sarà inutile avvertire che nulla sui rimatori cremonesi è ricavabile dagli *Akty Kremony* egregiamente pubblicati dall'Accademia sovietica delle Scienze (1937).

(2) Secondo una collazione del dott. Romano Broggini, da me ripetuta, il codice legge: III 7 probabilmente *taza* (Novati *caza*); III 21 e 55 *che* abbreviato (N. *chi*); III 33 *Giutone* (N. *Guitone*); III 67 *et* (nota) cancellato. Inoltre: I 55 *fare* (N. *far*); I 61 *me* (N. *mi*); I 73 *facia* (N. *faci a*); II 7 *saffacia* (N. apparato *saffaccia*); II 20 *troto* con finale da correzione (N. *trotto*); II 62 *me* (N. *m e*); III 10 *uana* con prima e terza lettera da ritocchi (su *noya?*); III 20, 37, 55, 73 *-tt-* più probabile (N. *-ct-*); III 61 *noya* (N. *noia*). Dei risultati della collazione si tiene tacitamente conto in quanto segue, e va aggiunto che codice e Novati hanno: I 44, III 27 e 47 *chi* (P. *ke*); II 39, III 12, 14, 60, 76 *che* (P. *ki*); III 7 nulla (P. *i*); III 14 *sa terra* = *s'aterra* (P. *s'atera*); III 18 *cognosce* (P. *conosce*); III 63 *esse* (P. *essere*).

negata dal Crescini ma non esclusa dal Novati nè dal Monteverdi, non è impossibile (duro però *data* 2: *-ata*). Ma poichè qualcosa di nuovo si può dire sugli *enuegz* più antichi, l'esame sarà limitato a quei due (o tre) testi, e si cercherà di stabilire se la critica interna, fondata sui tre canoni delle ripetizioni strutturali, dell'identità di rima e dello schema prosodico, e aiutata ove occorra dai criterî esterni di cui si discorreva, può conseguire qualche risultato.

Nei tre componimenti (II e III si possono a ogni effetto considerare come distinti) identico è l'inizio delle strofi (qui si prescinderà da infime varianti di scrittura): 1 *Noioso*; 11 *Ben mi noya*; 21 *Sì me noia* (II ha *Et*, già corretto dal Monteverdi, p. 168 n., e dal P.); 31 *Grand* (ms. *Grande*) *noia me fa*; 41 *Sì me noia* I, ma *Ad me fa n.* II, *Anchuo me noya* III, il che impone un livellamento, meglio che su III (forse trascinato da 51 e 57), come suggerisce dubitativamente il Monteverdi, l. cit., su I, confermato per II da Salimbene (perchè il P. mescola ancora, col Levi, *Sì me fa noya*?); 51 *Anoiame anch(u)o(r)*; 61 *La ma(g)ior noia*. La triplice corrispondenza si ferma qui, poichè II è (almeno ora) privo, nonchè naturalmente di congedo, dell'ultima strofe; ma per I e III va aggiunto: 71 *Inoiar mi fa*; 81 *Canzoneta*. Nell'ultimo verso il P. in III ripete ancora da I *vatin*; ma poichè, se la lezione del Sachella è esatta, III sposta l'ultimo accento (*senza buxia* per *senza noia*), a evitare ipermetria occorre una sola sillaba di supplemento (l'altra proposta Novati *va*?): ciò suppone, naturalmente, la risoluzione della questione prosodica, di cui più sotto. (L'autenticità del primo *vatin* è assicurata dal solo congedo che figuri nei componimenti affini del Monaco, VII 19 Klein, *vai t'en ta via* — espressione del resto ipometra d'una sillaba —, testo che, come già rilevava l'articolo del P., par confermare anche la *via* di Ugo, III 82, e così indirettamente l'asimmetria del congedo di III rispetto a quello di I). Altri echi simmetrici sono meno estesi, ma ne va tenuto conto. In 1 e 3 le parole-rima sono rispettivamente *noio* e *noioso* per I, *noioso* e *noia* per II, e naturalmente occorre ristabilire *noio* o qualcosa di simile: i due passi sostengono mutuamente la rima equivoca, così da infirmare il pur attraente *croio* del Novati in I 3; quanto allo sfumare l'equivoco, non contraddice per nulla alla prassi duecentesca che esso appaia possibile tra *di noio* I 1 ed *esser noio* (sostantivo in funzione predicativa) 3, tra *esser noio* II 1 e *far noio* 3, e non è necessario leggere per esempio *d'enoio* I 1 e *fam'enoio* II 3 (il P. interpola *a* I 3 e col Novati II 1). Per II, in modo assolutamente inconsueto, il codice Sachella fa dipendere la consecutiva che apre la seconda parte della prima strofe (7) dalla prima parte (*Ch'io non trovo bontate che s'affaccia*); ma *Ch'io non trovo* comincia I 8, talchè anche in II gli attuali 7 e 8 andranno invertiti; non è superfluo rilevare che anche 9 comincia con *Tanta* I e *Tanto* II. In III 61 *ke* (supplito dal P.) *me dà la pena* è dimostrato guasto dal confronto con 63 (*dame pena*);

e sarà opportuno correggerlo a norma di I 61 (*che me dimena*). Un ultimo elemento simmetrico, ma in contrappunto, si trova a inizio di seconda parte di strofe (posizione dove spuntano alcune formule « noiose », ma isolate, cf. 7 I e, per quanto s'è detto sopra, anche, ma diversamente, II; 17 I; 57 III): 77 *Pur di noia è* I, *Più di noia non è* III (si legga quindi *'sto* qui come *'sta* là; conforme anche l'inizio del secondo distico: 79 *Matto è quel(lo) chi* I e III). È contraddittorio al senso del contrappunto identificare, come fa il P., I 78, caduto, a III 78; e manca, per quello che s'è ora esposto, il minimo fondamento a fare altrettanto per I 57 (senza contare che qui è addirittura impossibile numerare il verso caduto, che per convenzionale tuziorismo meglio sarà computare come 60).

Allo studio delle ripetizioni strutturali deve seguire quello della rima. Le rime sono le seguenti:

1) Prima strofe *-òio*; *-ósa*; *-aza*. Il *falenza* di III 9 dà certo un buon senso emendato, col Guerrieri Crocetti e il P., in *faza*, che ha anche il vantaggio di trovarsi (ms. *facia*) come verbo in I 7, come sostantivo in II 10; ma non mi sentirei di escludere del tutto il *falaza* del Novati, col qual latinismo si ottiene un contesto sopportabile (« perchè quei modi non costituiscono una tecnica persecutoria veramente palese »). Ovvio *loio* del Novati per *lorzo* III 5. Di *noio* s'è detto sopra. Ma solo equivoca, non identica, sarà la rima di 5 in I (*rigolio* ' orgoglio ') e II (*ricoglio* ' raccolgo, proteggo '): sulle orme del Levi, il P. stravolge inutilmente il senso e la lezione del secondo passo, da lasciar stare specialmente ora che s'è svelata l'inversione di 7 e 8.

2) Seconda strofe *-ore*; *-èrra*; *-ura*. In *-ore* si confondono *ò* e *ó* (*chuore*: *traditore* ecc.), e ciò è conforme ai dati dello *Splanamento* (*core*: *serore* 399, *temore* 437). Ovvio col Novati *dura* per la svista *duro* II 19. Più importante il riconoscimento della seconda rima, che, finchè non sia provata la possibilità di accostare a *-èrra* gli esiti di -ARIA, CERA e *chiere*, inibisce recisamente le proposte fatte fin qui per III 12 (*...narra*: Levi un inesistente *vera* ' varia ', P. supplemento *in era* ' aia ') e 16 (*Richi malvaxii che non prehende la sera*: Crescini *cera* letto *sera*, P. *cera*; Levi *zera* con rifacimento totale). Nel primo esempio il verso sarà terminato con *erra* (per *narra*, o meglio con supplemento *narra et erra*); nel secondo *prender serra* avrà significato press'a poco ' prender steccato, barricarsi ', confermando la diffamata postilla del Sachella ' *cito non vadunt ad logiamentum* '.

3) Terza strofe *-enza*; *-allo*; *-ada*. Incontrastabile la correzione (Novati) di *scale* III 24 e *valle* 26 in (*scendo a p.*) *stallo* e *fallo*. Per II 27 (*ama*) si veda sotto. Gravi difficoltà suscita invece la prima rima, che l'*agenza* di I 21 e l'*accominza* di III 21 rendono certa (naturalmente non sussiste distinzione di *é* ed *è* innanzi a nasale): le difficoltà non vengono da I, dove nell'ordine seguono *credenza* e

*asenza* (congiuntivo di *assentire*: così molto bene il P. per *ha senza* del codice), nè da III 23 (*somenza*, ms. *-inza*), nè infine da II 25 *credenza* (P. col Flamini *-anza*), ma da due *-anza* di II (21 *di smanza*, 23 *vicinanza*) e da uno di III (25 *adunanza*, Novati e successori *credenza*). È abbastanza strano che il livellamento sia stato tentato componimento per componimento soltanto: esso non può non valere per l'intera tenzone; e la soluzione sembra additata dalle reliquie certe di *-enza*, nonchè dal fatto che, ovunque figuri *-anza*, ciò accada esclusivamente per casi del suffisso -ANTIA, notoriamente incrociato con -ENTIA. (Per le alternanze del tipo *credenza* | *-anza* e *bassanza* | *-enza*, che certo converrebbe studiare in modo sistematico, si veda intanto la nota tesi della Baer, pp. 20 ss., nonchè i cenni di Yakov Malkiel, *Development of the Latin Suffixes* -antia *and* -entia *in the Romance Languages...*, in *University of California Publications in Linguistics*, I [1945], No. 4, p. 176 n. 192). Se non è ammissibile (ma si veda *atanda* Uguccione 744) la compresenza di *-enza* e *-anza* (che postulerebbe un inedito influsso francese, di quei testi dove già rimano *a* ed *e* nasali), bisognerà rassegnarsi ad attribuire il primo suffisso a *vicinanza*, *adunanza* e, che è ancor più duro, *smanza* (sia che col Flamini vi vada riconosciuto il ben diffuso riflesso del provenzale *esmansa*, sia che si faccia credito al '*filocatus*' ossia '*filocaptus*' della glossa sachelliana e si postuli (*a*)*manza* come parola-rima dell'originale).

4) Quarta strofe *-ero*; *-èlla*; *-are* (infinito). Le difficoltà non vengono nè da I nè da III (dove manca 35 e il *via* di 32 denuncia un guasto variamente corretto, *stella* Flamini, *sella* Levi e P. con relative manipolazioni: più agevole supporre caduta di *bella*, in rima anche in I 34). II presenta invece una seria interpolazione, che ai sei versi della, per così dire, fronte ne sostituisce otto sulle rime *barbero*, *verro* (vero), *appella*, *guerra*, *gunella*, *squidella*, *tabulero*, *tagliero*: poichè tuttavia non risulta che in questa lingua l'esito di VERUM possa rimare con quello del suffisso -ARIU, e a parità di condizioni la rima è preferibile all'assonanza, interpolati risultano i versi terminanti con *verro* (il P. segue il Levi nell'espungere quello del *tabulero*) e con *guerra*; quanto all'ordine, per la solita tuzioristica convenzione si seguirà quello che il codice offre per le singole rime, cioè in complesso *barbero*, *appella*, *tabulero*, *gunella*, *tagliero*, *squidella* (che è, salvo *tabulero* per *vero*, quello stesso del P., più prudente del Levi).

5) Quinta strofe *-egna*; *-ia*; *-ento* (con la consueta identificazione di *è* ed *é* almeno innanzi a nasale). Nella terza rima *mento* III 50 prova che *-o* è ricostruito, forse solo graficamente (cfr. *vose*: *ascoso* nello *Splanamento* 227-8). Il P. è giustamente cauto nel leggere col Flamini assonanza in II 45, *femna* per *femina* (:*-egna*), che con pittoresca oscenità (non per questo accettabile) il Novati pretendeva mutare in *fregna*, il Levi con elegantissima trovata in *legna*. Quanto

a *sia* II 42, il *fia* di Salimbene è senza dubbio '*difficilior*' (bene il Novati corregge *fa* in *fi* anche III 6).

6) Sesta strofe *-utto*; *-ero*; *-aglia* (ossia *-aia*). Ovvia la correzione di *battaglia* III 59 in *travaia* (già del Novati), e assai buona quella di *mancha* I 58 in *smaia*, proposta dal P. (ma ancor meglio, a norma di II 57, *se smaia*). Dànno filo da torcere le altre due rime, per via d'interpolazioni in I e II: in I la fronte ha, invece di sei, sette versi, terminanti con *tutto* (ms. *totto*), *sutto*, *meschiero*, *recondute* (P. *recondutto*, o meglio *re' condutto*, p. 69), *putanero*, *ben astrutto*, *braghero*; in II, invece di sei, nientemeno che undici, terminanti con *mutto*, *consigliero* (ms. *-ere*), *here*, (*bichiere*) *rotto*, (*ghiodo*) *rotto*, *avaro*, *dinaro*, *postuto*, *creduto*, *veritero*, *vero*. Se la prima rima postula nel vocalismo *u*, lombardo *ü* (lo *Splanamento* documenta solo rime di *é* con *i*: Tobler, p. 15, dove però manca *demeta* con *vita* 565-6), e nel consonantismo la sorda, da doppia o da assimilazione o in forma dotta (III ha *disputto*, *frutto*, *disdutto*); se la seconda si fonda sul suffisso -ARIU | -ERIU (III ha *pensiero* e *schudero*): da I va espunto *benastrutto* piuttosto che *sutto* (come fa il P.) (1); da II vanno tolti (*ghiodo*) *rotto* e *creduto*, come del resto fa il P., e soprattutto il primo *rotto* va corretto in *brutto* 'sozzo' (nello *Splanamento* si ha rima di *roto* con *bloto* 237-8); vanno espunti inoltre, col P., *here*, *avaro* e *vero*, correggendosi il suffisso di *dinaro* (anche Bonvesin ha *dinar* o *denari* o *dinari* o *dinairi* accanto a *daner*). Si leggerà dunque, con la numerazione conseguente: I *tutto*, *meschiero*, *sutto*, *putanero*, *re' condutto*, *braghero*; II *mutto*, *consigliero*, *brutto*, *dinero*, *postuto*, *veritero*. In III 52 è forse possibile il supplemento in rima *e fero* (Monteverdi); ma meno compromettente *e altero*.

7) Settima strofe *-ena*; *-ar* (?); *-ara* (?). Nessun ostacolo fa la prima rima (*pena* III 61 è stato studiato sopra). Ma arduo è definire la seconda, rappresentata da I *moneta* (emendabile ovviamente col Novati nel successore di DENARIUS), *paro*, *avaro*; II *bachalo* (per caduta di due lettere), *chiaro*, *ferraro*; III *gustare*, *calzare*, *compagnio*. Il Levi adottava *-aro* per I e II, *-are* per III (66 *compare* col Novati), ciò che torna allo stesso (*-ar*); il P. adotta *-are* per III, ma *-ero* per I

(1) L'eliminazione di *Andar in zochule per lo sutto* si deve già al Novati, come di «frase furbesca», «forse d'origine toscana», che sarebbe perciò «evidentemente un'arbitraria e posteriore aggiunta». È chiaro che il Novati pensava al «proverbio gomoreo» (Alunno) del *Decameron* (V, x), da cui il Bandello (I, xl). È vero che la frase ricorre anche in Francesco di Vannozzo, CLXXV 34, proprio in uno dei tre componimenti (gli altri sono LXXX e CLXXVIII) ricettati dallo zibaldone del Sachella: ma non vi figurano gli zoccoli (solo *va su per lo sciutto*), e l'interpretazione oscena del Medin non sembra incontrovertibile. Comunque, l'uso instaurato o diffuso dal Boccaccio postula la preesistenza della locuzione come allusiva a cosa innaturale: poichè, come dice ancora il Minucci (note al *Malmantile*, 1688), citato dal Meini, «Zoccolo è una scarpa col fondo di legno, che serve per difendere i piedi dall'acqua». Nel contesto, primitivo o spurio che sia, il verso non può rivestire che codesto valore innocente.

e II. Nessuna obiezione può esser mossa in astratto a *pèro* e *clero*: forse che l'italiano non ha *paio*, e il piemontese *čair*? Ma come dichiarare *avèro*, ove non fosse inverisimile eco del francese? Giacchè nella sua confusa spiegazione, p. 14, il P. parla di « sopravvivenza nel cremonese rustico », egli avrebbe fatto bene a precisare se questa non si limiti alle forme citate nel vocabolario del Peri come *pèer*, p. 436, e *cèer*, p. 134. Il fatto è, tuttavia, che la soluzione dev'essere una sola, e che con *-ero* si potrebbero bensì avere *calzero* e *compagn[er]o* III 64, 66, oltre al preoccupante *avero*, ma *gustare* III 62 rimarrebbe intraducibile: resta che si adotti (desumendo *compare* dai predecessori) *-ar*, e se ciò obbliga a un *ferrar*, il precedente di *dinaro* con doppio esito di suffisso non scandalizza. Quale, allora, la soluzione per la terza rima, rappresentata da I *chiara, carara* (rettamente inteso dal P. per ' botte ', ma ' pitcher ' già Hill, *PMLA* XXVII 280), *ucelare* (da emendare naturalmente nel tipo ' uccellaia '), *tabernara*; II *ara* (nel ms. da *area*), *thomara, fiumana* (molto saviamente, nonostante *fumana* ' nebbia ', *AIS* 365, corretto in *fumera*), *grava*; III *carrara, canevara, clavatura, massara*? Finchè si tratta dell'esito di -ARIA o equivalente, le esperienze precedenti insegnano che è possibile così *-era* (*tomera* legge Salimbene) come *-ara*: sfortunatamente nulla dice II 70, dove, posto che c'è assonanza, tanto vale il *grava* della tradizione quanto un eventuale *greva* (ma non il *gravara* introdotto dal Levi e già respinto dal Monteverdi, p. 171; che tuttavia, sul quasi provenzale *gravera* avanzato dal P., aveva almeno il pregio di essere più italiano). Quanto a *clavatura*, occorrerà rassegnarsi al congetturale *clavara* del Levi, anche se hápax legómenon: il *quand se sèra* del P. è assurdo, a rovescio, come i già visti *era* e *cera* con *-èrra*.

8) Ottava strofe (in I e III soli) *-anza*; *-ente*; *-one*. Questa volta le cose corrono più lisce: ovvio è *adente* del Novati per *-a* del codice I 76, ovvio *sente* dello stesso Novati per *senza* III 76, probabile *padrone* del medesimo filologo per *signore* III 78 (benchè il *grava* di sopra mostri in atto la possibilità dell'assonanza). La ripetizione di *rasone* III 79-80 è certo erronea: nel primo verso andrà letto, piuttosto che *casone*, il *sasone* suggerito dallo *Splanamento* 229 e 348 (sempre in rima con *casone*).

9) Congedo (in I e III soli). Il codice, e forse come si vide l'originale, presenta asimmetria: rispettivamente *-òia* e *-enza*, *-ia* e *-òia*. Buono è *agenza* per *aconza* I 86 (P.).

L'ultimo criterio da applicare, ma in cambio il più delicato, è quello cavato dalla misura dei versi. Il Levi, persuaso che la misura dovesse essere uguale a quella usata dal Monaco di Montaudon (benchè non proprio identica sia la strofe), ridusse tutto, in intenzione almeno, a novenarî; e quantunque il tentativo potesse esser condotto con più rigore, i risultati, come ben concluse il Monteverdi, provarono la fallacia del presupposto, sì che ai novenarî non vien più da pen-

sare. Il testo ci è giunto, nel manoscritto quattrocentesco, in tale stato (ma le citazioni di Salimbene non tornano molto più perentorie) che s'impone il criterio statistico proposto dal Monteverdi (p. 166): dal cui calcolo risulta una maggioranza di decasillabi, seguiti a breve distanza dagli endecasillabi, prevalendo poi di poco gli ipometri sugli ipermetri rispetto a queste due misure. Il Monteverdi ne ricava che la misura dell'originale fosse endecasillabica, e a questo teorema, interpretato però come postulato, si attiene il P., con la corrispondente chirurgia ortopedica. Bisogna tuttavia dargli atto che per lui quel postulato è fonte di atteggiamento in sostanza conservatore: una volta che il P. non solo lascia intatte tutte le vocali finali altre da *-a* (e in diritto chi scrive non ha obiezioni, avendo dimostrato che nello *Splanamento*, dove la caduta è più frequente, sono però molti casi di conservazione, e in particolare parecchi doppioni di forme intatte e apocopate); ma postula, dopo di esse, le più generose dialefi. Per lui un verso come (I 9) *Tanta noia me distrinzi et abbraza* è, grazie a dialefe dopo *distrinzi* (leggasi in buon lombardo *destrenze*), un endecasillabo, certo stranamente accentato; e con lievi ritocchi, accompagnati però da dialefi, non so quanti versi tornerebbero endecasillabi (così I 1 *de* [*e*]*noio*, ms. *di*; I 2 *zente* [*e*]*noiosa*, ms. *g-*; I 7 *me* [*e*]*noia*). L'edizione P. serve dunque a provare, a sua volta, che il testo non è in endecasillabi. Diciamo sùbito che la statistica del Monteverdi va interpretata nel senso della prevalenza, in fatto ma anche in diritto, del decasillabo: un decasillabo di tipo fondamentalmente trocaico, che potrà forse ammettere (com'è certissimo per l'ottonario) un'anacrusi, la quale sarebbe nel caso provata dagli endecasillabi irriducibili. Questa sembra ipotesi di lavoro ben altrimenti conservatrice, atta a placare molte angosce dell'editore; e appunto va mantenuta piuttosto nella sfera ecdotica che in quella propriamente linguistica. Come se, per non uscire dall'àmbito di Patecchio, dello *Splanamento* possedessimo solo il frammento di Oxford e non il codice Saibante; allo stesso modo, provveduti per la *Frotula noiae moralis* soltanto dello zibaldone Sachella, non abbiamo base abbastanza solida per ricavarne illazioni intorno alla lingua, per esempio allo stato delle vocali finali. Se esso ci parrà più conservativo che nello *Splanamento*, potrà darsi che in ciò si debba vedere un atteggiamento più letterario; ma, dal naturalista che sarei secondo il P. (p. 20), e che mi onoro di essere se ciò significhi lavoratore positivo a norma dei fatti, il punto di partenza non potrei vederlo che nel dimostrato stato duecentesco di quelle vocali, tendenti sì alla scomparsa, ma tuttora fornite di virtualità sillabica; e lascio ai metafisici le speculazioni sul volgare illustre (quando sia come qui semplice oggetto di fede). Passo perciò a un'analisi della tenzone (1).

(1) La numerazione è quella che risulta dalle ricerche fatte qui sopra.

*a*) Sono decasillabi nella tradizione (contando valide le vocali finali), e sono perciò da mantenere per prudenza tali quali, in ordine alla misura perlomeno:

I 1, 2, 4, 7, 9, 10 (se *sia* monosillabo, cf. *sea* Tobler, p. 36), 11, 12 (se si adotta il primo testo di Salimbene), 13, 14 (nel testo di Salimbene), 17, 18, 20, 21, 22 (nel testo, almeno per l'inizio, di Salimbene), 23, 24 (accettando il *k'è* di Salimbene), 26, 27 (*kë*), 28, 30 (*-ä*), 32 (*-ö*), 34, 36, 38, 39, 41, 42, 46, 49, 50, 51 (specialmente se col P., e così in II e III, s'interpreta *A noia m'è*), 52, 53, 54, 56, 59 (*se*, proposto sopra, richiederebbe semplicemente *trop*), 61, 62 (dopo l'ovvia correzione), 64, 66 (con un paio di dialefi), 73, 75, 80, 81 (e s'aggiunga 55 P., espunto di sopra);

II 1 (dopo la correzione), 4, 6, 7, 11, 13, 14, 15, 18 (non però in Salimbene), 19, 21, 22, 28 (con una dialefe), 29, 30, 32, 38, 40, 45, 49, 51, 54 (con una dialefe), 57, 60, 61, 63, 66, 67, 68 (nel testo, ben superiore, di Salimbene), 69 (?);

III 2 (l'infelice emendamento dello Zonta e del P. per *tenrazo* introdurrebbe un *razon* provenzale, inoltre cf. *dirai* nello *Splanamento* 13), 3, 4 (se si accetta *corchosa* ossia *corçosa* sincopato), 5, 7, 11, 12 (dopo il supplemento proposto sopra), 13, 17, 19 (con una dialefe), 21, 23, 27, 32 (dopo il supplemento proposto sopra, e anche si legga *desvanza* con *Splanamento* 422), 34, 36, 37, 41 (ma dopo la correzione si postuli caduta aplografica di *sa*), 43, 45, 47, 48, 51, 52 (dopo supplemento), 53, 56 (dove *con* ' come ', cf. Tobler, p. 25), 57, 61 (anche dopo la correzione proposta), 65 (non però in Salimbene), 67, 68, 69 (ma va corretta la parola in rima), 70 (dove *in* va sostituito da *e* o simili), 71, 73, 77, 79, 80, 83 (con una dialefe), 85, 86.

*b*) Degli ipometri molti tornano leggendo *omo* bisillabo invece del monosillabo (la doppia misura è ben attestata nello *Splanamento*): I 15, 43 (dove però manca ancora una sillaba), 66 (con dialefe dopo *scarso*), 72; II 25 (come I 43), 35 (con dialefi; il Novati suppliva *seder*), 41 (dopo la correzione accennata), 44 (il supplemento *k'* è inoltre richiesto dal senso), 46, 55 (con dialefi); III 14, 46 (dove, sia detto fra parentesi, *claro* del Levi e del P. per *cha-* sta benissimo), 72 (ma il Novati suppliva *vil*), 84 (più dialefe, cf. *Splanamento* 247). Altri tornano con supplementi quasi altrettanto semplici: *fa*[*za*] I 37, *va*[*da*] III 49, [*va*] III 81 (vedi sopra). Sì che, si voglia poi positivamente intervenire o no con facili (o troppo facili) supplementi, ben trascurabile è il numero dei residui ipometri (oltre I 43, forse *vile* più dialefe, e II 25): I 67 (*E*?); II 24, 33 (*pagare*?), 43; III 1, 15 (supplire *troppo*?), 28 (il P. supplisce *una*), 66 (il Novati suppliva *aver*).

*c*) Alcuni endecasillabi grafici sono riducibili con ritocchi addirittura indispensabili: I 3 (*com*), 5 (*parlar*), 6 (*E 'n*), 19 (*arengar*), 29 (*zugolar*?), 31 (*Grand*), 47 (*mangiar*), 68 (*vin*), 79 (*quel*, cf. III), 86 (*prodom*); II 3 (*-ment*), 8 (*bontà*), 10 (*en*), 23 *rector*), 31 (come I),

39 (*non*, evidentemente infiltrato dal verso precedente, rovescia il senso), 47 (*Cantar*), 64 (*pluvicinar*), 65 (*Debitor*), 70 (*trop*, già del P., cf. *Splanamento* 553); III 22 (*E 'n*), 31 (come I e II), 33 (*Giuton*), 76 (*Can*). E se in quelli che rimangono è a rigore possibile la risorsa dell'anacrusi, molti sono riducibili con ritocchi (posti fra parentesi) poco meno lievi: I 8 (*'m*), 25 (*no*, cf. Tobler, pp. 25-6), 33 e 44 (*mongo* e *Monga*?), 45 (sopprimere col Novati *done*, anticipato dal successivo, e leggere *omo*?), 65 (*E a* con sinalefe, cf. Tobler, p. 21), 70 (espungere col Levi il glossema *hoste*?), 71 (espungendo *dame*, forse infiltrato da III, si ottiene IV 1, da cui anche *pesanza*), 74 (*consei*), 84 (almeno *no*); II 2 (*vitiosa* trisillabo?), 5, 12 (*qual*, come forse sempre, va letto *ke*), 16 (*Fintanto*?), 17, 26 (*o'*, preceduto da dialefe), 27 (si può congetturare *Et perder om druda ben amada*), 42 (ma andrà adottata la lezione di Salimbene, sostituendo *i* a *lu*), 50 (sopprimere *huom*?), 52 (se non va tolto *per*, si può sospettare che la parola crescente si celi, cf. III 39, in *convegna*: *stove*? cf. *Splanamento* 412), 56 (via *Et*?), 62 (*Me degn'aldir q.*?); III 6 (*E o-* con sinalefe), 8, 9 (*drita*?), 10 (via *k'è*?), 25 (*zent*), 38 (*poss*), 40 (via *Et*?), 42 (*trop*), 44 (*poc* o via *Et*?), 50 (come II 12), 55, 58, 59 (via *Et*?), 60 (*ex*), 63 (il P. ammette *'m*), 74 (*per* già espunto dal P., ma sotto *Huom* si nasconderà *On*), 75, 77 (P.), 78 (forse *lo* per *noia*?), 82 (*Girard Pateclo*? cf. *Splanamento* 6, dove peraltro è anche *Pateg*). A decasillabi si riesce agevolmente anche nei casi seguenti, dove l'ipermetria grafica cresceva dell'altro: I 58 (*Mul* e *destrer*), 59 (*rasor*); II 9 (*Tant plen*), 53 (*vin* e *bichier*); III 16 (*Ric* e *prend*), 18 (*Can* e *cognos*), 20 (*Ric contrat*), 24 (*quand* e *not*), 26 (*temp scur*), 62 (*no 'm* e *pan nïun*), 64 (*'m* e *dido* o *dedo*).

*d*) Infine gli ipermetri che rimangono, correggibili o no che siano nel concreto dell'edizione, sono certo guasti, e del resto è un avanzo ben scarso: I 16 (*Sescalco k'intro 'l*?), 35 (*E ki a pedon me tò 'l*?), 40 (partendo dall'eccellente emendamento del P., si può pensare a *Cavaler a pedon bagordare*), 48 (via *Et*, e *Quand*?), 55 (*E ki 'l so consume*?), 63 (eliminare *quando* e *vedo*?), 69 (*Falconer per vento a u.*?), 76 (*Ioven* e *crutïar*?), 82 (il verso più difficile da toccare, perchè contiene il nome del destinatario, che stavolta il P. non ha ritegno a mettere in forma vernacola), 83, 85; II 20 (togliere i due *-o* e l'articolo?), 34 (*Camixa avanzar sot la*?), 36 (togliere *al disco*? o *desc* e via *Et*?), 37 (*tutti* per *totte conse*, col P.? o *tut coss*?), 48 (*sta* per *distra*, oltre *poc*?), 58 (col P., e in più *Cog*?), 59 (press'a poco col P.?); III

(1) Non era superfluo comparare gli altri testi trascritti dal Sachella, dove i soliti *anchuo(ra)*, *piciuol*, *bursa*, *totti*, *nen* per *ni*, ecc. ecc. Cfr. Levi, *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento*, Livorno 1915, pp. 65 sgg., e anche *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Firenze 1908, p. 240 n. 6 e 276 sgg.; Foligno, nella *Modern Language Review*, VI (1911), 23-67.

29 (nel verso così ben restaurato per suggerimento del Monteverdi leggere anche *un*? o addirittura *A cusir un perder*?), 39 (cf. II 52?), 54 (*poc* e via *Et*?).

Il P. ha altresì procurato di ritradurre la lezione quattrocentesca del Sachella in una veste lombarda, naturalmente generica; e certo la traduzione poteva andar più in là (1), per esempio ristabilendo molti *e* protonici (*di-*, *ri-*, *mi-*), sostituendo *conseio* o simile a *consiglio* (cf. anche *consigliero*), mettendo *z* a *geloxa* e *volge*, non indulgendo a grafie troppo dotte (*pigro*, *disco*, *puncto*, *bursa* e affini), ecc. ecc.: ma l'assunto non ha molta importanza. Quanto alle dichiarazioni lessicali, basti confermare che *grecoso* val certo ' arrogante ', in relazione al notissimo *greco* ' superbo ' (il P. poteva farsi guidare già dal Piccioni, dal Lazzeri e dal Dionisotti), senza insister soverchiamente sulla inesistenza di *afazar(se)* (*s'affaza*, ms. *-acia*, è congiuntivo, ' si addica '), sul fatto che *attento* vale ' attesa ' e non ' attentato ', *bachalar* ' giovincello ' e non ' saccente ', *canevara* piuttosto ' intendente ' che ' cantiniera ', *croio* ' vile ' e non ' insulso ', sull'impossibilità di *massara* ' masseria ' (nel testo si discorre certo d'una massaia parsimoniosa), ecc. Non nel vocabolario è l'arduo delle *Noie* cremonesi. Esso è, si può dire con lo *Splanamento* (238), nel *mendar un testo tuto roto*, un *vas confractum*.

GIANFRANCO CONTINI.

---

MARIO APOLLONIO. — *Dante. Storia della « Commedia »*. — Milano, Vallardi, 1951. Voll. 2, in-4°, pagine XI-1370. (Collana « Storia letteraria d'Italia »).

La prima edizione del *Dante* dello Zingarelli (a cui segue ora come « terza-quarta edizione completamente rifatta » questa dell'Apollonio), apparsa nel 1899-1903 (la seconda edizione, e quindi l'ultima dello Z., nel 1931), si ebbe, tra le tante, due ampie recensioni del Barbi nel *Bullettino della Società dantesca italiana* (N. S., XI, 1904, pp. 1-58; ora in *Problemi di critica dantesca*. Serie Prima, Firenze, 1934, pp. 29-85) e del Rocca in questo *Giornale* (46, 1905, pp. 136-76). Tutt'e due i critici tra le lodi e i riconoscimenti per la compiutezza e l'ampiezza della trattazione come per l'impegno dell'autore nell'assolvere il non facile compito di presentare un'opera « sintetica » su Dante, che per la natura della sua visione poetica sfugge ad ogni raccolto esame, avanzavano naturali giuste riserve. Notava pertanto il Barbi (le stesse ed altre osservazioni furono poi fatte dal Cosmo, per la seconda edizione dello Z., nella *Cultura*, X, 1931, pp. 956-75),

che: *a*) troppo sommariamente lo Z. trattava delle condizioni politiche e della cultura di Firenze sino al 1260, mentre occorreva « un quadro vivace della vita comunale e della civiltà feudale nelle loro manifestazioni più notevoli rispetto alla poesia dantesca »; *b*) che « la vita e le opere vengono considerate ciascuna per sè, non lumeggiate in quei continui rapporti in cui stanno naturalmente »; *c*) che lo Z. « fisso nel proposito di acquistare alla biografia del grande poeta anche i fatti della vita interiore, ne *ricercava* nelle varie opere i riflessi più fuggevoli con gran cura », mentre la mira del critico letterario, precisava il Barbi, è nel « rifare la storia interiore di Dante quale egli ha creduto o voluto che fosse via via che si accingeva alla composizione delle singole opere, servendosi di quel po' di vero che la critica ha potuto accertare nella vita esteriore a precisare il tempo, il luogo e le circostanze in cui ciascun'opera nacque, od anche a scoprire, quando sia possibile, confrontando la probabile realtà con la finzione, le più riposte intenzioni dell'autore ». Quest'ultima osservazione del Barbi minava in fondo tutto il volume dello Z. e più ancora la stessa cultura, l'ideale su cui si sosteneva l'uomo, la vita stessa dell'autore. La posizione dello Z. era quella comune ai letterati formatisi nel secondo ottocento, entro e fuori la scuola del D'Ancona, Carducci, Comparetti, Rajna. C'è un'alta idealità risorgimentale che va maturandosi in nobile e fantasioso nazionalismo. E Dante uomo era un bell'esempio e un monito da proporre agli italiani. È così che nella prefazione alla seconda edizione lo Z. accusa solo questa ultima riserva (altre osservazioni dimostrò di accettare senza segno di reclamo) fatta dal Barbi non citato, ma « amico, illustre e grande dantista », e, col fervore di chi difende se stesso oltre la sua opera, ritorna con più compiacimento a dire: « La nostra patria può andar gloriosa di lui [Dante] come della più alta personalità eroica, appunto per l'adamantina interezza e saldezza di carattere ».

Queste considerazioni preliminari si pongono in relazione all'esame dell'opera dell'Apollonio per una intima necessità di prospettiva storica e critica, perchè allo Z. sia dato il posto che merita e che continuerà ad avere, a parte i limiti di intonazione strutturale, per l'ampiezza dei riferimenti, notizie e fatti riferiti, e perchè si veda la diversa via seguita dall'Apollonio. Indubbiamente le osservazioni del Barbi, del Rocca e del Cosmo sono state riconsiderate dal critico: tant'è che anche al titolo troppo largo e ottocentesco di *La vita, i tempi e le opere di Dante* si sostituisce quello più agile e meno impegnativo di *Dante. Storia della « Commedia »*, opera che per volere dell'A. « segue [quella] nel tempo e nella collezione vallardiana della storia letteraria » e di cui « liberamente accetta d'esser libero compimento » (p. 9).

La distribuzione dei vari capitoli può raggrupparsi nelle seguenti sezioni: *a*) momento biografico, pp. 1-172; *b*) momento culturale,

pp. 173-293; lettura dell'opera, pp. 294-951 (di cui le pp. 552-898 per la *D. C.*); poetica, pp. 952-1046; *c*) fortuna, pp. 1047-fine. Ma sono sezioni non rigidamente staccate tra loro, poichè l'attenzione dell'A. è insistentemente volta alla ricerca di un centro vivificatore di vita e poesia insieme. Assistiamo a un completo radicale sovvertimento dell'opera che questa precede (ci si conceda solo il seguente accostamento, giustificato dal fatto che le opere sono tra loro in rapporto): mentre infatti lo Zingarelli ricercava i dati biografici con troppo spietata tenacia nelle opere e in ogni pagina che anche vagamente presentasse elementi allusivi; l'Apollonio invece dissolve la biografia in un'atmosfera assorta e pensosa, nella ricerca di una *sapienza* alta e sovrana, ovunque presente. La vita di Dante è perciò presentata sotto l'aspetto di sommario cronologico.

Manca quasi del tutto lo studio esterno, che pur tanta importanza ha nell'opera di Dante, della vita comunale e della civiltà feudale. Gli stessi elementi acquisiti dai documenti non sono organizzati in unità e rapporto di continuità e svolgimento, ma sono disseminati alla brava e cadono nella pagina come preziose citazioni (siamo dinanzi al dissolvimento della critica storica). Ecco perchè in otto pagine si tratta, passando da citazione a citazione, degli anni 1265-1302. Invero i documenti andavano esaminati e interpretati. Si prenda l'episodio del convegno di S. Godenzo (1302), a cui l'A. dedica solo un rapido accenno per passare di colpo al 1306. E gli avvenimenti intercorsi? Solo vaghi riferimenti in altro luogo (p. 123 e nota 2 a p. 132); eppure sono episodi di estrema importanza per la biografia dantesca. Così nulla c'è dell'ambasceria a Forlì, che, se il Barbi considera una supposizione del Biondo, che per primo l'avanzò, il Cosmo invece accetta senz'altro; nulla dell'invasione del Mugello (lasciando da parte gli insuccessi dei Bianchi a Castel Puliciano, della Lastra, ecc., poichè allora Dante faceva parte per se stesso), ecc.; tutti momenti questi che avrebbero dovuto avere, pur in un'opera contenuta in quel titolo generale dettato da somma cautela, un loro svolgimento. Ma più grave ci sembra il sorvolare (vaghissimi sono gli accenni a pp. 118-19) sulla ambasceria compiuta da Dante a papa Bonifacio VIII e su tutti gli avvenimenti che la consigliarono o che seguirono prima della condanna. Nè, in alcun posto, figurano i compagni di Dante in quella ambasceria, Maso Minerbetti e Guido Ubaldini degli Aldobrandi detto il Corazza. Fatti anche questi di estrema importanza e su cui, comunque, la critica si è a lungo fermata e che hanno tanta risonanza nell'opera del Ferretti (*I due tempi della composizione della D. C.*, Bari, 1935), che l'A. spesso e ovunque cita.

Ma se manca la costruzione scrupolosa degli avvenimenti svoltisi in Firenze in quegli anni cruciali si sviluppa invece l'idea, già del Pietrobono (comm. al c. VIII dell'Inf.) e poi del Bellonci, che Dante abbia costruito la città di Dite a immagine di Firenze, e, dietro il via

di questa suggestione, si monta parte del capitolo « storico » sulle condizioni di Firenze all'età di Dante. Non so che utilità potrà avere questa prima parte dell'opera, in cui ai rilievi fatti precedentemente si possono aggiungere numerosi altri e vari per ogni capitolo. Prima di passare alla parte centrale del saggio (momento culturale-poetica) gioverà lamentare la mancanza di una pur minima trattazione della tenzone Dante-Cecco. I riferimenti posti dall'Apollonio sono del tutto marginali; nè di ciò sappiamo renderci ragione. Anzi non riusciamo a spiegarci a quali *componimenti plurilingui* di Cecco alluda l'A. (p. 468). In tutti i sonetti attribuiti a Cecco c'è uno solo (« Pelle chiabelle di Dio... ») in cui appaiono tre dialetti toscani. Sarà questo? Ed anche s'è questo (e sarebbe troppo poca cosa) è sicuro l'A. che il sonetto appartenga all'Angiolieri? (v. M. Marti in questo *Giornale*, 127, 1950, pp. 253-75).

Ma, a parte ogni altra minore osservazione, nell'opera dell'A. è evidente lo sforzo per la ricerca di un centro animatore, il desiderio di rifare la storia interiore di Dante. Su questo punto, base effettiva dell'opera, l'A. appunta tutta la sua cultura, ch'è vasta e varia. A pp. 178-79 l'A. scrive (ed è bene leggere per intero la sua pagina per presentare in concreto e con le proprie espressioni (non sempre chiare e intellegibili) il suo pensiero:

« Distinguiamo sapienza da dottrina, in questa esplorazione sommaria delle occasioni che Dante trovò nella cultura, per fissare le due direzioni opposte, l'una verso la vita trascesa nell'essere, l'altra verso la vita irrigidita in cosa inerte, cui concerne la notizia. Il senso dell'opposizione fra i due termini, vita e cosa, è in lui drammatico: puoi segnar le tappe della sua storia intellettuale anche attraverso le metafore che va escogitando per dirne: è la contrapposizione fra Amore e Viltà nelle *Rime* (anzi, « leggiadria » e « pesanza », con un dramma pregnante fra il destino dell'innalzarsi lieve a volo e del gravare a terra, dell'operazione angelica e del destino mortale); è la contrapposizione fra gli uomini nobili, che s'alzano quasi alla natura angelica, nel *Convivio*, e gli uomini vili che s'abbassano quasi al livello dei bruti; è, infine, nella *Commedia*, la contrapposizione fra la Trinità empirea fuori del tempo e dello spazio, e la Trimurti di Dite, eternamente gravata dal peso di tutte le rocce della Terra, nel suo punto più basso: chiaro che nell'immagine prende contezza della proposta, e che nell'immagine si concreta la sua esperienza, fuor della formula astratta e della notizia inerte. Non sente, come avvertimmo noi, che il contrasto fra sapienza e dottrina, fra sapere come vita e sapere come notizia, è altrettanto drammatico: l'accento della vita culturale, intorno a lui, era tuttora poco propenso a lasciar che lo stupendo acquisto sapienziale della dottrina scolastica si frantumasse nell'enciclopedismo, e l'amor di Dio in vanagloria dell'uomo ridotto a macchina calcolatrice per quel che è dell'intelletto, e a schedario per quel che è della memoria. La vita di Dio, la vita degli Angeli, la vita dei Santi è troppo presente e operosa, nella storia che lo precede e che lo segue, perchè si consenta ad un meccanismo del sapere. Ma le immagini che abbiamo indicato per designare la contrapposizione fra vita e cosa restino ad esempio del processo dell'immaginar poetico dantesco, processo di mediazione fra la sapienza in cui crede per la Fede, e la sapienza che promuove con la parola ».

L'interpretazione è larga e impegnativa; e per tale distinzione tra *sapienza* e *dottrina* l'A. avrebbe potuto opportunamente citare locu-

zioni e modi a comprova di questa particolare accezione della parola « sapienza »: consistente per Brunetto Latini nel « comprendere la verità delle cose sì come sono », e per Domenico Cavalca nella derivazione di essa da Dio (ma già in « Teol. Mist. », cit. dal Tommaseo, la sapienza è « dignissima cognizione di Dio »). Del resto lo stesso Dante nel *Convivio* (III, XII, 12) dice: « Filosofia è uno amoroso uso di sapienza, lo quale massimamente è in Dio, però che in lui è somma sapienza e sommo amore e sommo atto ». Ma non si comprende come il senso dell'opposizione tra i due termini *sapienza-dottrina*, cioè *vita* e *cosa*, sia da rintracciarsi nelle immagini di Dante di Amore e Viltà nelle *Rime* (anzi « leggiadria » e « pesanza »), di « uomini nobili » nel *Convivio* e « uomini vili », di « Trinità empirea fuori del Tempo e dello Spazio, e Trimurti di Dite » nella *Commedia*; non si comprende inoltre come, per quale via cioè, questa *sapienza* diventi in Dante « metafora », concreto « immaginar poetico », come un dato anche se alto e sublime si trasformi e acquisti la sua *forma*, « la quale, come ci ha insegnato l'estetica crociana, — dice l'A. stesso in *Uomini e forme* (Firenze, 1943, p. 351) —, è universale perchè individuata ». Inoltre quella contrapposizione, ad esempio, tra nobiltà e viltà (villania, ecc.), che qui è considerata personale e propria di Dante, in quanto fatto di un immaginare e non immagine, non era soltanto di Dante: essa è nel caso elemento della poetica dantesca, sperimentata sui testi dell'età medioevale e, in particolare, provenzali (e qui le citazioni potrebbero essere numerosissime). Rimane, nonostante ciò, validissima la distinzione tra *dottrina* e *sapienza*; ed è questo un elemento importante che stacca l'opera dell'A. dalle precedenti, che in egual direzione avevano rivolto le proprie ricerche.

Alludiamo, per fare qualche nome, alle opere di E. Gardner (*Dante and the Mystic*, London, 1913), di Ph. H. Wicksteed (*Dante and Aquinas*, London and Toronto, 1913), di G. B. Parma (*Ascesi e mistica cattolica nella D. C.*, Subiaco, 1925); il quale ultimo, ad esempio, dichiarava di aver cercato « di seguire il processo psicologico, morale e religioso del Poeta, in modo che fossero poste nella possibile evidenza le profondità di questo Poema essenzialmente e squisitamente interiore ed insieme comprensivo della sapienza divina e umana, nella unità organicamente enciclopedica della scienza medievale, che culmina in Dio, ed in quel lavoro intimo, per cui l'uomo si lega al Divino ». Ove si vede chiaramente, nonostante che si parli anche qui di *sapienza*, che l'attenzione è posta all'esterno, nella accortezza dei riscontri, nella ricerca degli accostamenti, di là d'ogni distinzione voluta dalla storia interiore dell'anima operante. Rifiutato quindi questo cammino scoperto e ingenuo (segno di altra età e di diversi interessi), l'A. punta alle rispondenze interne « che l'esegesi dottrinale non sempre disvela », in modo da avvertire che « la centralità dantesca dell'umano, quel suo far dell'esperienza umana il centro

dell'universo, quell'investitura che egli assegna all'uomo, coerente con tutto il pensiero dell'umanesimo cristiano, dell'uomo che si fa Dio perchè Dio s'è fatto uomo, degno d'esser coerede del Dio creatore, ricco di tutta la vita universa del cosmo, non è soltanto un articolo, e sia pure il primo, del suo credo filosofico, ma un abito del suo operare e un'attitudine del suo poetare ». Ci sembra la parte più felice dell'opera e sulla quale punta la lettura della *Commedia*.

Ma su questa parte, su questi legami delle rispondenze interne opera su ampia scala l'insegnamento del Pietrobono. Forse i risultati sono diversi, volendo il Pietrobono giungere alla dimostrazione di un mondo intimamente concatenato e architettato da una pur libera fantasia, mentre l'A. si spinge più nel sottosuolo della poesia alla ricerca di segrete corrispondenze che diano il senso della suggestione. Nel Pietrobono si sente il lettore educato ai rigidi e sobri schemi delle architetture armoniose e classiche, che hanno del Carducci la linea e del Pascoli le movenze, nell'A. si sente il lettore moderno, sperimentato sulle poetiche d'oggi più rare e preziose. Così, spesso, quell'antica castigata compostezza si rompe e i moderni invadono il campo del Sacro Vate. Ecco, ad esempio, siamo nella vita di Dante e l'A. ha modo di tirare in ballo il Saint-Simon e il Proust; siamo nella solitudine della selva, ahimè tanto cupa e medioevale, e si corre col pensiero all'Ibsen, al Kierkegaard, allo Swedemborg. Così vivendo in età di surrealismi e neorealismi anche in Dante non si può fare a meno di sentire un'*atmosfera surreale* o un *realismo magico* (pp. 640-41). Forse a questa ragione si deve l'andatura di una prosa immaginifica e suggestiva, che rende la lettura faticosa e pesante. C'è sotto ogni periodo uno sforzo, una tensione che toglie possibilità di scioglimento a tutta la pagina: è uno sforzo che si stimola e si suggestiona da sè, per cui si bruciano le pause, i legamenti, i passaggi e le graduazioni. D'altra parte il desiderio di non rifiutare nulla del processo informativo ingorga, anche per questa via, la pagina.

Stabilita questa posizione anche l'ultima parte, la *fortuna*, « la vita di Dante nel tempo » (p. 1047), da noi indicata come terza sezione dell'opera, ch'è la parte più « storica » e quindi più staccata dallo spirito e dagli intendimenti del critico, si atteggia in modo del tutto diverso da quello tradizionale; così, per intenderci, dal Cosmo (*Con Dante attraverso il seicento*, Bari, 1946), dalla Cavallari (*La fortuna di Dante nel trecento*, Firenze, 1921), dalla La Piana (*Dante's American Pilgrimage. A Historical of D. Studies in the United States, 1800-1944*, New Haven, 1948), che l'A. non cita nemmeno, assorbito com'è dal solo Friederich, da cui largamente attinge. La *fortuna* di Dante è per l'A. « la storia lunga delle parole fra gli uomini lungo sette secoli, e la direzione che prese per opera sua dietro il suo puro impulso la civiltà cristiana », e abbraccia insieme poesia arte e critica. (Invero sarebbe stato opportuno porre in rilievo lo sfondo della vita spirituale

e religiosa, che tanto via via nel tempo contribuirà alla *fortuna* di Dante, in alterne vicende, in Italia e nel mondo). Certo la rassegna, o come qui si dice « la civiltà della poetica dantesca », è utile, ma forse un po' affrettata (e l'essersi l'A. dimostrato, com'è invero, ripetutamente (p. 1257, 1351), largo debitore del volume del Friederich, pubblicato solo pochi mesi prima del proprio, indirettamente ce lo conferma). Il Natali ha notato ne *L'Italia che scrive* (XXXIV, n. 12, 1951, p. 182) che mancano veri eredi spirituali di Dante e fa i nomi del Savonarola, Campanella, Tasso, Gravina, Francesco Torti, alcuni storici filologi dell'ottocento (e sono veramente gravi lacune); ma a questi si potrebbero aggiungere, senza voler fare un catalogo nè una statistica, e rimanendo nell'aura spirituale di Dante, tanti commentatori dantofili e lettori, nemmeno citati: da Guido da Pisa e ser Graziolo de' Bambagliuoli (il cui comm. fu scoperto dal Witte) al Fogazzaro (v. A. Pompeati in *Atti R. Ist. Veneto*, giugno, 1942; e V. Cian in *Il Regno. Studi cristiani di Assisi*, 1943, ora in *Scritti di erudizione e di storia letteraria*, Siena, 1951); dal Pulci e Trissino al Cesari, a cui si fa solo un rapido cenno e fuori posto (p. 1346), (mentre v. G. Mazzoni in *Almae luces malae cruces*, Bologna, 1941, pp. 99-108) e al Gioberti, su cui abbiamo un lungo dotto saggio del Calcaterra (v. *Dante e il Piemonte*, Torino, 1922, pp. 43-256).

Se ora che siamo giunti al termine della presentazione dell'opera dovessimo indicare quale critico ha spianato più da vicino l'opera dell'A., a parte il Guardini e l'Eliot confessati dall'autore stesso (p. 491, nota 8), noi indicheremmo il Getto; e di questo il saggio *Poesia e teologia nel Paradiso dantesco* (già nel volume miscellaneo « Religione poesia e arte », Milano, 1944; ed ora in « Aspetti della poesia di Dante », Firenze, 1947). Infatti il Getto ha per primo indicato lo scaturire di temi motivi e ritmi poetici da una intuizione essenzialmente teologica. Avviato su questo cammino l'A. (che già aveva raffigurato l'Amore nella *V. N.*, il Figlio nella *Commedia*, il Padre nel *Monarchia* (p. 191), giunge a parlare addirittura di *officiatura liturgica del Paradiso* (p. 667) e di *poetica della trascendenza* (p. 781).

Forzati così i limiti che il Getto aveva saputo cautamente rispettare l'opera dell'A. soffre proprio di questa « dismisura » nelle linee di sviluppo generale dell'opera.

ALDO VALLONE.

# BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

PIETRO ABELARDO. — *I* « *Planctus* ». Introduzione, testo critico, trascrizioni musicali a cura di GIUSEPPE VECCHI. — Modena, Società Tipografica Modenese, 1951, pp. 120 + XX di facsimili. (Vol. 35 della collana « Testi e Manuali », diretta da Angelo Monteverdi, edita dall'Istituto di Filologia romanza dell'Università di Roma).

Giuseppe Vecchi, attivissimo e acuto indagatore della letteratura latina e della musica del medioevo presenta agli studiosi in questo volumetto una nuova edizione critica dei *Planctus* abelardiani, i quali occupano, come è noto, un posto preminente nella produzione poetica del sec. XII e si possono ritenere la migliore opera poetica di Abelardo, poichè le liriche dell'*Hymnarius Paraclitensis*, scritte dietro le insistenti richieste di Eloisa e delle sue compagne e in breve tempo, non sono esenti da qualche difetto, e son certamente inferiori ai *Planctus*. Convinto che una « comprensione integrale » di queste liriche non possa essere raggiunta « se non accoppiando all'analisi del testo poetico quella della melodia » (p. 31), e che per risolvere il problema metrico occorra partire dallo studio dei temi melodici, il Vecchi, ricollegandosi agli studi dello Spanke (1) e del Gennrich (2), ha dato dei *Planctus* un testo assai migliore di quello delle precedenti edizioni, tenendo saggiamente una via intermedia tra i criteri adottati dal Meyer, il quale raggruppava eccessivamente, creando dei versi compositi che riuniscono due o più unità metriche — mentre in Abelardo si nota, osserva il Vecchi (p. 32) « la coincidenza di un singolo tema melodico con ciascuna unità metrica, sì che ogni verso ha una formula in sè conchiusa » —, e quelli seguiti dal Dreves, il quale eccedette in senso opposto, suddividendo i versi, spezzettandoli in membretti, « svisandone la peculiare

(1) V. specialm. gli studi *Ueber das Fortleben der Sequenzenform in den romanischen Sprachen*, nella *Zeitschrift für rom. Philol.*, LI, 1931, p. 309 e sgg. e *Sequenz und Lai*, negli *Studi medievali*, XI, 1938, p. 12 e sgg.

(2) V. principalm. il vol. *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle-Saale, 1932.

fisionomia ». Alla serie dei sei *Planctus* viene aggiunto anche il ritmo consolatorio *Parce continuis*, che si potrebbe dire un *planctus amatorius*: componimento di dubbia attribuzione, ma che il Vecchi inclina a considerare come una lirica giovanile di Abelardo. Tutti i testi hanno un diligente apparato critico, e note che indicano e talora riferiscono, per comodità degli studiosi, i passi biblici a cui il poeta si è ispirato, e sono accompagnati da accurati schemi ritmico-musicali. Precede il testo delle liriche abelardiane un'ampia introduzione illustrativa. Qui il Vecchi mostra innanzi tutto come i *Planctus* possano essere ricostruiti nella loro genesi e intesi nel loro senso profondo solo « sentendovi gli echi delle dolorose vicende della vita del filosofo » (p. 7) e studiandoli in rapporto con le lettere di Eloisa: infatti la prima di tali lettere, ricca di ricordi intimi, dolci o dolorosi, evocanti un tumulto di affetti, riaccese le memorie del passato nell'animo del poeta, lo spinse a ritornare coll'animo a coloro che ancora pensavano a lui, e lo indusse a vagheggiare un primo disegno dei *Planctus* come una serie di componimenti sequenziali, un ciclo di compianti liturgici che, « nel mistico legame della preghiera », tenessero vivo il suo ricordo in Eloisa e nelle compagne di chiostro dopo la sua morte; mentre la seconda, più appassionata e dolorosa, fece tradurre in forma concreta il disegno ancor vago dei *Planctus*, suggerendo i motivi ideali di essi, e talora offrendo ad essi frasi ed espressioni: cosicchè si può affermare che i *Planctus*, pur essendo ispirati anche alla Bibbia (nel cui studio Abelardo era più che mai immerso in questi anni, nei quali attendeva alla composizione dell'*Expositio in Hexameron*, dedicata ad Eloisa), disegnano, adombrandole simbolicamente entro la rappresentazione delle figure e degli episodi biblici, le « calamitose tappe » della vita del poeta, e, pur sotto l'apparenza di episodi biblici distinti, costituiscono nella mente del poeta un tutto unico, « un vero poema a sei parti » (p. 15). Altre pagine mettono in rilievo l'arte e la poesia dei *Planctus*, che sono il frutto più maturo della poesia di Abelardo; altre inquadrano i *Planctus* entro la storia della poesia ritmica del sec. XII, osservando come con essi Abelardo apra nuove vie, adottando accanto allo « schema binario », dal quale sono normalmente regolati i versi ritmici latini medievali, quello ternario, o alternando questo a quello, con geniali innovazioni, e ampliando e arricchendo le strutture strofiche; e altre ancora mostrano — richiamandosi al fondamentale studio dello Spanke su *Sequenz und Lai*, già citato — come i *Planctus* siano legati da un lato alle sequenze e dall'altro ai *lais* romanzi, e costituiscano quasi un ponte di passaggio tra le prime e i secondi: il che sembra confermato anche dal caso particolare del *Lai des pucelles* del ms. Parigino fr. 12615. Al problema di questo *Lai* il Vecchi dedica una indagine assai ampia (riprendendo in parte osservazioni già esposte nello studio *Sequenza e lai. A proposito di un ritmo di Abelardo*,

negli *Studi medievali*, XVI, 1943-50, p. 86 e sgg.), dimostrando che esso dipende dal terzo *planctus* di Abelardo (*Planctus virginum Israel super filia Iepte Galadite*), di cui riprende esattamente la melodia, pur semplificandola (1): indagine particolarmente degna di attenzione da parte degli studiosi di filologia romanza, in quanto è una nuova, interessante conferma dei profondi legami che intercorrono tra la lirica romanza e la lirica latina medievale.

Il volumetto è arricchito da una buona bibliografia, e da una appendice, che comprende: 1) le due lettere di Eloisa ad Abelardo che interessano la questione della genesi dei *Planctus* (la seconda e la quarta dell'*Epistolario*) e passi di due lettere di Abelardo (la terza e la quinta dell'*Epistolario*), in un testo notevolmente migliorato, rispetto alle vecchie edizioni del Cousin e del Migne, mediante la collazione di tre manoscritti parigini, con apparato critico; 2) due inni tolti dall'*Hymnarius Paraclitensis* (*Deus, qui tuos erudis* e *Si cum viris feminas contendere*), secondo l'ediz. datane dal Dreves negli *Analecta Hymnica Medii Aevi*; 3) il *Lai des pucelles*, secondo l'ediz. datane dal Brandin nel vol. — in collaboraz. con A. Jeanroy e P. Aubry — *Lais et descorts français du XIII^e siècle*. Chiudono l'opera le trascrizioni musicali delle melodie dei *planctus* II e III e del *Lai des pucelles*, illustrate da una breve nota che rende conto dei criterî seguiti (2). M. Boni.

---

ANTONIO DI PIETRO. — *Il « Gierusalemme » nella storia della poesia tassiana*. — Milano, Soc. editrice « Vita e Pensiero », 1951, pp. 161.

TORQUATO TASSO. — *Il Mondo creato*. Edizione critica con introduzione e note di Giorgio Petrocchi. — Firenze, Le Monnier, 1951, pp. L-338.

Una felice stagione per gli studi tassiani si è inaugurata: forse non è illegittimo affermare che nel quadro della critica più recente il Tasso assurge a esponente di un interesse particolare e attivissimo.

---

(1) Lo Spanke, *Sequenz und Lai*, cit., p. 29 e sgg., era giunto soltanto ad osservare, a proposito della veste musicale dei due componimenti, che fra le due melodie gli sembravano esservi rapporti assai stretti.

(2) Della forma in cui si presentano nei mss. le melodie qui trascritte lo studioso può rendersi conto ricorrendo alle quattro nitide tavole che accompagnano lo studio *Sequenza e lai* sopra ricordato, in cui sono riprodotte in fotografia le carte del cod. vat. Reg. 288 e del cod. fr. 12615 della Bibl. Nazionale di Parigi che contengono rispettivamente i primi tre *planctus* di Abelardo e il *Lai des pucelles*.

Dopo il Petrarca, quindi, dopo il Leopardi e il Foscolo delle *Grazie* e dopo la nuova interpretazione del *Paradiso* dantesco a cui ha conferito non poco l'esperienza della poesia « metafisica » contemporanea o comunque riscoperta dai contemporanei, è ora il tempo di una nuova interpretazione del Tasso.

L'iniziativa muove da una prima revisione del Tasso « lirico ». Alle *Rime* si è voluto — da parte di qualche critico — concedere un valore forse troppo alto di assoluta poesia (accogliendo così il remoto ed eccessivo suggerimento del Foscolo); ma questo spostamento di accento verso la *lirica* ha avuto il merito di far convergere su questa sezione dell'opera del Tasso vivi interessi di gusto e di filologia, culminanti nelle acute ricerche del Caretti (intento a ricostruire non solo la realtà testuale delle *Rime* bensì tutta la storia della lirica tassiana attraverso la parola). Il richiamo al Petrarca viene spontaneo per il contegno della critica particolarmente attenta ai testi dei due poeti (esemplare sul lavoro poetico del Petrarca l'attenzione di G. Contini dal *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, 1943 ai *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in « Paragone », 1951); ma viene spontaneo anche per il significato, proprio del Tasso, di luogo d'incontro di una tradizione di poesia lirica — che risale appunto fino ai *Rerum vulgarium fragmenta* — con una diversa ed inquieta civiltà letteraria: la civiltà barocca. « Il significato delle *Rime* del Tasso è proprio qui, in questo porsi come la più vasta e autorevole ricapitolazione della lirica precedente, e insieme come il punto di partenza della lirica successiva. Quel che il Petrarca aveva rappresentato per il Tasso e per gli altri poeti fino a lui, il Tasso rappresenta per i poeti successivi di almeno due secoli [...] Sotto questo rispetto [rispetto al linguaggio, in particolare delle *Rime*] l'esercizio poetico del Tasso rappresenta un punto di riferimento tra i più suggestivi della civiltà barocca europea. In esso si incontrano accanto al Marino (e in parte attraverso il Marino) il Góngora e gli elisabettiani da Spenser a Shakespeare ».

L'iniziativa è partita dalla lirica per una particolare disposizione del gusto contemporaneo, ma si è allargata per le sollecitazioni di un più complesso interesse storico a tutta l'opera tassiana (si veda ora la *Interpretazione del Tasso* di Giovanni Getto, Napoli, 1951, a cui appartengono gli estratti sopra riportati). L'attenzione alla « civiltà letteraria » e ai valori di poetica, lo studio del linguaggio poetico nei suoi valori di tradizione e innovazione, fanno più ricca e complessa l'indagine della poesia, che viene studiata nel suo emergere e formarsi nel tempo. È questo appunto il significato della citata *Interpretazione*, in cui si definisce per opera del Getto, rispetto ai termini fondamentali del De Sanctis e del Donadoni, il disegno critico dell'opera di Torquato Tasso.

I saggi del Di Pietro e del Petrocchi si pongono, rispetto a questa più aperta considerazione del Tasso, quasi come ideali anticipi filologici da un lato, e d'altro lato come i contributi critici particolari che studiano due dei meno riguardanti aspetti della poesia del Tasso giovanile e dell'ultimo Tasso.

« Dalla rassegna delle sparse conclusioni a cui i critici sono giunti intorno al *Gierusalemme* appare chiaro che il problema più importante rimasto sostanzialmente finora insoluto è quello di una precisa collocazione di questo primo abbozzo del poema nel complesso panorama della poesia tassiana. A questo problema abbiamo voluto dare una risposta, perchè [...] ci è parso che la sua soluzione non abbia solo un astratto interesse storico, ma giovi notevolmente a intendere la sostanza poetica del frammento stesso ed insieme ad illuminare tanta parte della poesia tassiana che ad esso è legata [...] Riteniamo fondamentalmente validi gli argomenti addotti dal Campori e ripetuti dal Solerti per porre la composizione del *Gierusalemme* durante il periodo del soggiorno veneziano del Tassino, ma riteniamo anche non improbabile che tale composizione sia stata continuata e perfezionata durante il primo anno di studi padovani del poeta e le successive vacanze trascorse a Venezia col padre [...] Ma gli argomenti dei biografi e le stesse testimonianze dell'autore possono solo, sempre, suggerire o confermare una verità custodita dai testi. Ed è appunto il testo del *Gierusalemme* che si pone, prima del Rinaldo, alle origini di tutta la lunga parabola percorsa dalla poetica e dalla poesia tassiana ». Il lavoro del Di Pietro muove dunque dall'intenzione di una totale riscoperta del mito tassiano « Gerusalemme » accertato nel suo primo testo e inverato nella storia della poesia tassiana. Esito primo e fondamentale ne è l'acquisto del testo critico.

Il testo è restaurato col soccorso della più provveduta filologia di sul manoscritto che ci conserva il frammento delle centosedici ottave si potrebbe dire per la prima volta dopo l'edizione iniziale del Collina (1722), ristampata più di una volta in seguito, dal settecento al novecento, senza verifiche attente sul codice anche da filologi come il Solerti e come il Bonfigli e il Caramella, curatori della più recente edizione del *Gierusalemme* in appendice al *Rinaldo* (Bari, 1936). La revisione del manoscritto definisce con sicurezza il problema dell'ordinamento delle ottave che al Collina apparivano « sconnesse in più luoghi e non seguite di senso »; problema per risolvere il quale il solo Collina aveva avanzato una ipotesi — inconsapevolmente felice — ripresa poi senza impegno dai successivi editori. Riguardo poi al problema dell'autografia dell'unico codice manoscritto (l'*Urb.-Lat.* 413 della Vaticana) il Di Pietro riprende con pungenti argomenti paleografici storici e stilistici l'autorevole tradizione durata quasi due secoli, dal Fontanini — primo scopritore dell'inedito — e dal Collina al Serassi e al Guasti, affermativa del valore autografo

del documento: tradizione interrotta senza dichiarati motivi dal Solerti.

E proprio attraverso l'esame paleografico e filologico si offre al Di Pietro l'occasione per « filosofare, come già invitava il Fontanini, intorno alle diverse invenzioni, cambiamenti e maneggi che il Tasso usò nella sua immortal Gerusalemme ». Si veda come si avvantaggi per la intelligente collaborazione tra paleografia filologia e critica stilistica lo studio delle varianti e delle correzioni inscritte nelle pagine del *Gierusalemme*: « L'impressione di trovarsi di fronte a un autografo è rafforzata dal fatto che la maggior parte delle correzioni non sembrano dovute alla distrazione o all'ignoranza di un copista, ma hanno tutte le caratteristiche delle correzioni d'autore: apportano cioè modifiche al testo secondo un evidente criterio di scelta poetica e, anche esternamente, mostrano una varietà nelle cancellature delle espressioni espunte, che va dalla cassatura decisa, alla sottolineatura che fa pensare ad una correzione ancora provvisoria, alla semplice aggiunta di una parola nuova sulla vecchia, che sembra, più che una correzione, una proposta o un promemoria per una futura correzione. Ed è notevole che proprio le correzioni più tipicamente d'autore rivelano la stessa mano che ha steso tutto il manoscritto, mentre quelle che sembrano di mano diversa non incidono sul testo poetico, ma correggono solo svarioni evidenti o apportano irrilevanti modifiche lessicali ». La storia delle immagini poetiche e dei modi stilistici è ricostruita dall'interno e scritta in margine ai testi come un commento continuo al *Gierusalemme* e alle corrispondenti ottave della *Liberata* e della *Conquistata*: felice idea di un saggio « a struttura aperta » in cui si dispieghi nel suo valore di umanità e di stile tutta la « sezione » del mito tassiano « Gerusalemme », inteso come somma di lavoro poetico, come svolgimento di acquisti di variazioni di impoverimenti.

Le prime pagine del commento appaiono indubbiamente le più realizzate e persuasive, ricche come sono di notazioni sul tessuto linguistico delle ottave nelle varie redazioni, al fine di coglierne il sostrato di cultura e l'accento sentimentale nelle più segrete modulazioni. Si veda appunto il commento alla *protasi* all'*invocazione* e alla *dedica*: pagine che respirano in un ambiente aerato e disegnano sulla trama degli schemi letterari — vale a dire i classici aperti e operanti nella memoria del Tasso: Omero Virgilio Dante Petrarca ecc. — il grafico della lenta crescita dei temi e delle immagini poetiche e del loro graduale dissolversi (poichè a lungo opera nella fantasia del Tasso un nucleo mitico che si ripropone nelle varie opere con sfumature sempre diverse). Particolarmente notevoli le pagine 39-41 che aprono intorno al tema emblematico della quercia dei Della Rovere l'ampio paesaggio della poesia tassiana, dal sonetto in lode del Bembo (*Rime*, ed Solerti, vol. III, p. 4) — ma a dir vero

il Tassino, come ha dimostrato il Getto, ereditava l'immagine dal Bembo stesso: son. a Galeotto della Rovere *De la gran quercia, che 'l bel Tebro adombra* — al *Gierusalemme*, all'incompiuta canzone al Metauro, alla *Conquistata*: un tema che percorre tutto l'arco di poetica e di poesia in cui si racchiude la vita del Tasso.

E particolarmente in queste prime pagine il Di Pietro svolge con impegno la proposta di situare storicamente il *Gierusalemme* prima del *Rinaldo* e non dopo (come propendono quasi tutti i più recenti critici del Tasso). Proposta che pare accettabile forse più ancora che per i precisi minuti riscontri operati dal Di Pietro sui due testi, per una totale impressione di intenzioni letterarie e di fantasia, quale si raccoglie dalla lettura rispettivamente del *Gierusalemme* e del *Rinaldo*. Il significato complessivo, di umanità e di stile, del *Gierusalemme* testimonia di una freschezza di emozioni epiche e corali, e di una ingenua adesione a motivi di una materia strettamente epico-religiosa, ancora ignara delle inquietudini umane e letterarie che già affiorano nel *Rinaldo*. Anche il linguaggio del *Gierusalemme*, rispondente piuttosto a una esigenza epico-narrativa, è meno ricco di quella musicalità, espressiva di rappresentazioni « sentimentali » e « autobiografiche », alla quale già si approssima con una intonazione più unitaria il tessuto verbale del *Rinaldo*. La sintassi stessa delle immagini, l'intonazione lirica e il fraseggio musicale (con l'equivalente stilistico dell'*enjambement* ecc.) rispondono nel *Rinaldo* a una intenzione di poetica meno elementare, ad una esigenza culturale ed espressiva più consapevole e complessa (si tenga anche solo presente la prefazione del *Rinaldo* e la precisa dichiarazione di voler scrivere un poema « parte ad imitazione degli antichi e parte a quella de' moderni composto » per intendere quali più inoltrate intenzioni operino alle radici del *Rinaldo* rispetto al primo abbozzo del maggiore poema). Ma proprio la verifica di questa impressione totale, e la controprova storica, nel saggio del Di Pietro — che pure è ricco di felici approssimazioni — resta incompiuta. Nello svolgersi delle pagine non si apre in profondità una definita prospettiva storica della poesia del Tasso nella quale si collochi il *Gierusalemme* (d'altra parte non dobbiamo dimenticare che questo saggio si presenta quasi come preludio a una più vasta e totale critica al Tasso).

Non mancano in realtà, nella ricerca dei valori espressivi, anticipi fini e penetranti di una storia della poesia nel suo farsi: come per esempio a p. 61 la proposizione per cui si afferma essere il *Rinaldo* nato sotto il segno di ambizioni letterarie ignote, o meno presenti, al poeta del *Gierusalemme*; o quella sull'*invida notte* di *Gier.*, 21 « che nega il cammino ai crociati [...] *ed* è respinta perciò ai margini dall'imperioso svolgersi del tema principale e vive appena di riflesso [...]: quasi a mostrare quanto lontano sia il Tasso adolescente,

impetuoso cantore di gesta, dalla morbida poesia delle ombre, della natura e dell'anima, sotto il cui segno nasce la *Liberata* » (p. 64); o altre proposizioni ancora che denunziano « la mancanza di una ispirazione unica e duratura che caratterizza la composizione di tutto il poema riformato » e « lo sviluppo per successive stratificazioni del poema troppe volte abbandonato e ripreso, e mai interamente rifuso » (p. 82); o sottolineano il carattere di « alcuni dei componimenti più felici del Tasso *che* nascono non da un'improvvisa illuminazione poetica, ma una lunga e laboriosa attesa » (p. 147). Proposizioni notevoli, che restano però come esponenti isolati nell'ambito del commento. Il commento infatti si svolge nella direzione piuttosto della « illustrazione » e la personalità espressiva del letterato e del poeta non si invera nella storia di una civiltà letteraria e di una lingua poetica.

Risulta così solo in parte rinnovato il prospetto storiografico *Gierusalemme-Liberata-Conquistata* (come si vede la primitiva intenzione di rivedere la reciproca situazione del *Gierusalemme* e del *Rinaldo* si è dilatata all'esame del passaggio dal primo abbozzo fino alla *Conquistata*): solo una storia totale di come lavorava il Tasso nei vari momenti, cioè una storia della poetica tassiana nel senso più aperto del termine, avrebbe evitato l'applicazione del troppo facile criterio di poesia e non-poesia. Sarebbe allora venuto in luce il significato « diverso » — e sia pure solo episodicamente positivo — della *Conquistata*, e si sarebbe rinnovato il particolareggiato disegno del primo e dell'ultimo Tasso. Disegno che è stato tracciato per linee essenziali dal Getto nel cap. finale della sua *Interpretazione* (*Dal Gierusalemme alla Conquistata*), ma che varrebbe la pena di studiare anche più particolareggiatamente in una speciale storia dello stile tassiano. Storia di cui, dobbiamo dire, il Di Pietro con la sua indagine analitica rigorosamente fedele ai testi e rispettosa della loro reale cronologia, ha dato i prolegomeni più particolareggiati e precisi. Ed in fondo è qui la novità più vera e molto suggestiva del saggio: in questa disposizione a cogliere nelle minime quantità grammaticali e nel progressivo sviluppo figurativo e sintattico un testo filologicamente accertato, secondo quella critica testuale che trova appunto nelle varianti delle opere tassiane i documenti per una storia della stessa poesia.

***

Lettore interessatissimo dell'ultima esperienza letteraria del Tasso si dimostra a sua volta il Petrocchi nelle pagine introduttive al *Mondo creato*, ispirate anch'esse all'esigenza di ripensare il problema dell'ultimo Tasso in rapporto a una più aperta visione di tutta la storia della poesia tassiana.

« L'ultimo Torquato va giudicato per quello che è, non per ciò che è stato in un'epoca indubbiamente più felice all'uomo e al poeta. Le virtù non soltanto, ma soprattutto i difetti, le cadute poetiche e umane nell'età successiva alla prigionia di S. Anna, debbono essere veduti alla luce dei nuovi sentimenti e problemi, del nuovo strato culturale del Tasso, di reagenti umani, di un nuovo stile poetico ». Il *Mondo creato* introduce quindi lo studioso nell'intricata esperienza letteraria del Tasso dei *Discorsi del poema eroico* della *Conquistata* e delle stesse *Sette giornate*, la cui considerazione si polarizza intorno a un nucleo di cultura e di poetica, distinto per intenzioni e realizzazioni, da un primo momento individuabile negli scritti *Discorsi dell'Arte poetica Lezione sopra un sonetto di Mons. Della Casa Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna* e *Aminta Liberata Madrigali* (due momenti che si sottraggono a una sistemazione antinomica per assumere invece il significato di luoghi d'incontro, e quasi di momenti ideali, nella complessa storia dello stile tassiano).

Ma come per il *Gierusalemme*, anche per il *Mondo creato* la difficoltà preventiva è stata di ordine filologico, non presentando più l'edizione del Solerti (1891) adeguate garanzie per una lettura critica. Una situazione filologica intricata per la « presenza » di sei manoscritti — a parte alcune stampe fondamentali — di cui uno ($T_1$) ora distrutto e un altro ($T_2$) in pessime condizioni (Mss. della Biblioteca Naz. di Torino; su $T_1$ il Solerti condusse la sua edizione: $T_1$ fu distrutto dall'incendio del 1904, che danneggiò anche $T_2$). Le soluzioni proposte dal Petrocchi, pensate e maturate, disegnano — per lasciare ogni altra minuta questione agli specialisti delle edizioni tassiane — uno stemma complicato ma certo, che ha il suo documento più perentorio in P (Ms. della Palatina di Parma), che il Petrocchi identifica con la copia del poema eseguita dall'Ingegneri (il primo editore del *M. C.* postumo, 1600 e 1607) su commissione del Tasso, e dal Tasso stessa riveduta (le correzioni di mano del Tasso si presentano anche talora come « varianti », ma non è possibile cogliere all'interno del *Mondo creato* un vero e proprio sviluppo di contenuti e di immagini). Sul fondamento di P, scoperto dal Solerti quando già stava per licenziare la sua edizione e da lui non rigorosamente collazionato in cinque fogli di appendice e in qualcuna delle « correzioni » più vistose introdotte nel testo, il Petrocchi conduce la sua edizione critica. In margine a questa sarà forse possibile avanzare qualche dubbio sull'interpretazione delle forme grafiche tassiane e forse più ancora sulla punteggiatura (spesso infatti il ritmo ampio del periodo è interrotto dal segno del punto fermo, che proprio per una ragione di stile pare soluzione grafica inaccettabile a noi moderni e quindi da interpretare e tradurre in segni nostri di più adeguato valore; del resto il Petrocchi stesso osserva

nella particolareggiata nota filologica finale che « il punto è spesso un segno di posa minore, quasi col valore di un punto e virgola »); ma nel complesso l'edizione presenta un testo garantito e sicuro.

Un poema densissimo di istanze etiche e di intenzioni culturali, che si sottrae a una immediata intelligenza, e richiede di non essere letto ad apertura di pagina; la cui memoria rimanda necessariamente a tutta un'altissima tradizione di interessi poetici filosofici religiosi, che nel Tasso si rifrange con un significato di esperienza « culta » non sistematica (« egli non fu filosofo... ») bensì animata da una attiva disposizione a penetrare nel vivo dell'esercizio letterario (« ... ma un acuto generalizzatore delle poetiche cinquecentesche, sì da poterle abilmente inserire in un esame stilistico della poesia classica e moderna, come pure delle ragioni di metrica e di composizione del poema eroico »). Nel *Mondo creato* si celebra dunque, nella misura più vistosa, il mito di una cultura concettuale e poetica, operante in varia misura già nel *Torrismondo* nel *Monte Oliveto* negli ultimi dialoghi e soprattutto nella *Conquistata*, mito ordinato nelle norme alte e magnifiche dei *Discorsi del poema eroico*. L'aver accolto questa prospettiva storica più mossa rispetto alla circoscritta e statica considerazione dei « contenuti » e delle « forme » del poema, è il primo esito positivo dello studio del Petrocchi. La cultura del Tasso, dalle fonti precise interpretate e tradotte — denunciate in parte dal poeta stesso — fino alle più alte prove di scelta umana e concettuale è riguardata nei suoi nuclei essenziali in rapporto al formarsi di un'esperienza di letteratura e di poesia. (Viene così superato il giudizio negativo del Donadoni, intento — con risentimenti ancora romantici — a ricercare nelle *Sette giornate* valori di contenuti nella cristallizzata favola del poema).

Il difficile lavoro informativo e di documentazione operato dal Tasso acquista dunque valore positivo come iniziale atteggiamento di umanità e di stile; nell'inventario delle « fonti » (uno dei temi più frequentati nel periodo della critica storica — ricordiamo per il *Mondo creato* le ricerche di G. Scopa e, più importanti, di E. Proto) — il Petrocchi distingue i documenti preliminari di un modo di lavorare del Tasso (cfr. particolarmente la p. XLII dove le fonti sono distinte in dottrinarie, informative, letterarie: queste ultime permettono al poeta più libere ricreazioni espressive). Dalle considerazioni sulla differente funzione e sullo sviluppo delle fonti il Petrocchi procede all'interpretazione del tono insegnativo del poema e di alcune particolarità del linguaggio del Tasso in questa sua ultima impresa poetica. Ma l'approssimazione del critico alla poesia del *Mondo creato* non si delinea in un sicuro giudizio di valore. È il momento della cultura quello che suscita nel Petrocchi interessi più risentiti, mentre il giudizio di valore risulta troppo astratto rispetto alla realtà più viva e intima della parola tassiana. Si potrebbe dire

che l'attenzione del Petrocchi, inizialmente rivolta allo studio dell'estrema poetica del Tasso, sia stata captata dai motivi di cultura, sui quali si è appuntata concretamente, senza però trascenderli in una definitiva storia dello stile e della poesia.

Sfuggenti risultano infatti le delineazioni del tono e dello stile del *Mondo creato* (pp. XLV-XLVI): « Abbiamo già illustrato il carattere ' unitario tonalmente ' dello stile dell'ultimo Tasso, e non vogliamo ripetere osservazioni già svolte per quel che concerne la fusione di vari elementi espressivi, la medietà tra il voluttuoso lirismo, le eloquenti invocazioni morali, e la riflessiva sonorità del tono epico. [Ma anche questo rinvio non va al di là di una giustificazione di cultura, da ricercarsi nelle intenzioni dei *Discorsi del poema eroico*, mentre lo studio del linguaggio, che sarebbe fondamentale, è rinviato]. Ci preme mettere in rilievo che anche nel *Mondo creato* l'unità tonale dello stile, l'' unitonalità ', è figlia di quel ritmo sentimentale, di quel potente afflato patetico che si riversa nelle cose e le tinge di un'effusa umanità. È il senso malinconico di caducità delle cose terrene, espresso come monito severo da Isaia: ' *Omnis caro foenum, et omnis gloria eius quasi flos agri* ', e che Torquato prova come disfacimento struggente dell'amata bellezza, come accalorato saluto al bene scomparso della gioventù... ». E il Petrocchi avanza altre proposizioni per una interpretazione — solo accennata — di una poesia autobiografica, caratterizzata da una diffusa sentimentalità che si riversa sulle stesse immagini del paesaggio.

Più animate e puntuali risultano invece le considerazioni svolte intorno al complesso incontro dei motivi di cultura che presiedono alla scrittura non solo delle *Sette giornate*, come già si è detto, ma di tutte le opere ultime del Tasso. Sono indicazioni e commenti sul pensiero poetico tassiano e sull'autonomia della poesia rispetto alla cultura, autonomia che viene meno nelle teorie degli ultimi anni; sul platonismo-agostinismo « che dà la sollecitazione più autentica al sentimento religioso del poeta »; sull'aristotelismo del Tasso riguardante « non il problema etico o metafisico ma esclusivamente le dibattute questioni poetiche e retoriche, e, inoltre, le raccolte di scienza naturale ». Ma questa animazione nella ricerca di cultura non si traduce poi sempre in sicure individuazioni del profilo stilistico dell'ultimo Tasso. La sostanziale diversità tra la poesia giovanile e la senile è indicata dal Petrocchi nella « differente natura dell'oggetto, che nella prima è vago, indeterminato, affidato a pure emozioni affettive e sensuali, ad eteree aspirazioni umane, ad un ' meraviglioso ' che sconfina nel sogno [...] mentre nell'ultima poesia l'afflato sentimentale è [...] concreto, affidato ad una visione pacata (anche se più fredda) delle cose e degli stati d'animo, preciso nell'individuare l'oggetto in tutti i suoi particolari, amante di emozioni controllate... ». Anche « il linguaggio tassiano muta. Da inge-

gnoso, sensitivo, musicalissimo ma al tempo stesso artificioso, vivace, e mutevole dalle più aeree tensioni liriche ad una struttura espressiva eminentemente oratoria, il linguaggio del Tasso diventa raccolto, calmo e quasi rigido, privo di mutevolezze sino a giungere troppo spesso alla uniformità ». Definizioni che ci inducono in perplessità proprio perchè non si presentano come il risultato di una « lettura » intenta a cogliere, nel formarsi di un'esperienza poetica, i simboli esponenziali di gusto e di stile, ma si presentano bensì come la trasposizione dei temi dominanti di una cultura — che sono certo valori di umanità (ed è riveduto così il giudizio critico che esauriva in un segno negativo tutto il lavorio culturale dell'ultimo Tasso) — sulla tavola dei valori espressivi e poetici. Il che appare evidente, al limite, nella definizione della religiosità dell'autore del *Mondo creato*: « T. Tasso non fu un *poeta mistico*, e nemmeno un *poeta religioso* nell'accezione integrale del termine. Fu un poeta e scrittore ascetico, consapevole delle colpe terrene, desideroso di migliorare non soltanto in purezza di fede, ma anche in potere di gloria e ricchezza, ma al tempo stesso ricco dei mezzi apologetici e dogmatici (' informativi ', morali) necessari per rafforzare la certezza di alcuni o di tutti i ' punti ' dottrinari tenuti fermi dal cattolicesimo. E fu scrittore ascetico nel senso integrale del termine, anche se il suo stadio di ascesi non progredì molto... ». Interpretazione che pare sproporzionata non tanto rispetto alla vicenda culturale del Tasso, quanto invece rispetto all'interiore accento d'anima e alle realizzazioni espressive delle sue ' scritture '.

D'altra parte nell'introduzione del Petrocchi, colma di spunti, non mancano prove più sicure di approssimazione al nuovo gusto tassiano: come p. es., la fine distinzione tra il paesaggio-stato d'animo dell'*Aminta* e della *Liberata* e il paesaggio-esempio delle ultime opere; distinzione che non è poi svolta con abbandono critico nella direzione che a noi pare più certa per interpretare le intenzioni e le realizzazioni più proprie dell'ultimo poema del Tasso. Il *Mondo creato* è il frutto di una esperienza « culta » mossa da una intenzione metafisica (se un dantismo è stato denunciato come presente nella memoria di queste *Sette giornate* è quello del *Paradiso*) di celebrare il Dio creatore: di qui la configurazione del linguaggio secondo una poetica di « emblemi », di simboli di una realtà appunto metafisica (la Fenice del *Quinto giorno* è il più vistoso di questi emblemi). E in questa intenzione difficile di trovare nella vita dell'intelligenza e della cultura (soprattutto religiosa ma anche filosofica e scientifica) i nuovi oggetti di poesia e di linguaggio, consiste anche, sullo sfondo della imminente civiltà barocca, una delle componenti più evidenti di un gusto nuovo destinato ad essere svolto nel secolo successivo (si spiega così il fatto che nel seicento si ebbero parole di ammirazione per il *Mondo creato*). Ma poi, — come è stato indicato

— al di là di questo disegno metafisico, le realizzazioni espressive più animate e concrete scaturiscono dall'aperta sensibilità con la quale il Tasso coglie gli spettacoli lieti e luminosi e portentosi della natura e dell'universo (e qui affiora tutto un mondo di inedite sensazioni colte con rinfrescata capacità percettiva). Questa partecipata contemplazione degli aspetti fisici del mondo costituisce l'altro aspetto del ritmo vitale del *Mondo creato*; in esso si incontrano i motivi di una particolare cultura e gli interessi di una vita aperta della sensibilità: incontro che determina punti di particolare significato espressivo, letterario e talora anche poetico. Questo aspetto più realizzato del poema apre un paesaggio gremito di cose, affollato di immagini e di miti verbali; e l'*Adone* discenderà appunto da questo nuovo mondo delle cose poetabili dal Tasso nominate descritte o godute. (Di questo significato del poema ci appare quasi esemplare l'immagine del colore purpureo della rinata fenice in V, 1515-1517: *Il color è purpureo, onde somiglia | Il papavero lento allor ch'al cielo | Le sue foglie spargendo al sol rosseggia*). L'insieme poi di queste molteplici realtà e forme che si compongono nel poema è come avvolto da un'ombra di caducità, che scandisce il ritmo di tutta la poesia del Tasso (il Getto nella sua *Interpretazione*, parla del Tasso come del « poeta della perenne illusione e delusione della vita, della inquieta solitudine dell'anima, dell'anima assorta in un sogno e subito delusa dal suo svanire »). In questa luce umana e in in largo senso religiosa deve essere collocato il motivo stesso, cui accenna il Petrocchi, dell'*Omnis caro foenum*...

Ma nel saggio del Petrocchi, come abbiamo già detto, il risultato più felice e aperto a nuovi sviluppi è dato raccogliere nella ricerca dei documenti di una cultura, anche più minutamente percorsi nelle precise note del commento. Le fonti patristiche e le dimostrazioni scolastiche — gli *Esameroni* di S. Basilio, di S. Ambrogio e di Gregorio Nisseno così come le fonti classiche da Platone ad Aristotele e le reminiscenze della poesia latina da Lucrezio a Cicerone a Virgilio a Lucano a Stazio ai due poemetti latini sulla *Fenice* ecc. — sono addotte dal Petrocchi per spiegare il significato dottrinario o didascalico del testo. È un commento maturato con attenta responsabilità filologica e partecipazione d'animo attraverso difficili studi teologici che portano un notevole acquisto rispetto agli studi del Proto, nel senso di una continuata riscoperta dei testi che il Tasso tenne aperti sul suo tavolo durante la composizione di questo che appare il poema più denso di motivi di cultura dei suoi anni ultimi (e più denso di nuove istanze di poetica che non la stessa *Conquistata*).

R. Massano.

« I PROMESSI SPOSI *di Alessandro Manzoni* », *commentati da* ATTILIO MOMIGLIANO. (Biblioteca scolastica di classici italiani fondata da Giosuè Carducci). — Firenze, G. C. Sansoni edit., (1951), pp. 822.

Questo commento ai *Promessi Sposi* rappresenta il momento di arrivo o di sbocco di una meditazione sull'arte del Manzoni che risale all'incirca a mezzo secolo fa, del Momigliano — come mi racconta un amico — ancora studente e discepolo di Arturo Graf, e le cui tappe sono segnate da una così lunga serie di studi e saggi, sparsi in diverse raccolte, che a noi piacerebbe invece vedere riuniti in un volume. L'augurio purtroppo non si avvererà. A parte, s'intende, il commento alle liriche e quell'*Alessandro Manzoni* uscito primamente a Messina tra il '15 e il '19, ora giunto alla 3ª edizione, e che segnò specie dopo il libro del Croce, una data nel corso della critica sul Manzoni. Ricordato tutto questo, l'importanza del presente commento si illustra da sè. Come il recente commento alla *Divina Commedia*, esso non rappresenta soltanto l'approdo a una delle più personali forme di critica e lettura dei classici dell'età odierna, ma l'approdo e come l'ultimo termine, sentiamo, del gusto, delle tendenze di tutta una scuola, di tutta un'età che nel Momigliano, che oggi piangiamo scomparso, ebbe il suo maestro e interprete. Vorrei perciò quasi anche dire che questo commento, e più degli altri molti del Momigliano, o lo si prende tutto com'è, o lo si lascia da parte; non è un commento, nel suo insieme, da consultarsi per questo o quel dubbio, per l'uno o l'altro passo; è un commento da prendersi e gustarsi nella sua totalità, al modo di un libro; e assai spesso i rimandi dei numeri della pagina di testo ai numeri di pie' di pagina, come è di solito per i testi commentati, hanno solo una rispondenza occasionale, talvolta come di pretesto, chè le note ci prendono da per loro, e magari ci trasportano lontano, starei per dire sotto altri cieli, sì che il riapprodo al testo della pagina ci torna, poscia, faticoso. Si tratta insomma di un'interpretazione-ricostruzione del romanzo, ricreato continuamente dall'indimenticabile meditazione del critico, in una forma d'amore, di dedizione, d'ammirazione al suo autore che si fa illuminante.

Aveva scritto il Momigliano sul suo *Manzoni* (p. 219 della II ediz.): « L'immortalità dei *Promessi Sposi* non si comprende con un'analisi minuta ma con una considerazione sintetica della loro fisonomia, dove si specchia intero uno spirito che ha conquistato, in un silenzioso e gigantesco travaglio, un'unità perfetta e un'originalità assoluta ».

Se qui, ora, con un commento ch'è d'analisi minuta, la fisionomia del romanzo torna tuttavia intera, ciò è avvenuto perchè lungo l'ana-

lisi l'A. ebbe sempre presente, in ogni momento, quell'unità perfetta dello spirito del Manzoni posta lì a base dell'ispirazione del poeta.

Si crea così dentro il suo commento una perfetta circolarità: dal centro al cerchio e dal cerchio al centro, l'ispirazione unitaria del Manzoni è fatta sentire in ogni proposizione, sorpresa in una cadenza, in un giro di frase, un aggettivo, un avverbio.

All'intelligenza della pagina concorre insieme alle qualità note del critico, il profitto ch'egli ha saputo trarre dagli strumenti e modi della critica stilistica odierna, della quale, anzi, il suo commento è un modello che può riuscire di ammonimento ai molti che vediamo oggi così spesso non saperne fare buon uso. E c'è in lui un sovrano buon gusto, che gli fa da principio discriminante del poetico da ciò che tale non è, o è tale solo imperfettamente.

Ma resta pur vero che in quella sensibilità di lettore, la critica del Momigliano trova il suo limite. Già ci venne di notare come fra il testo del Manzoni e il testo delle note s'interponga talvolta come un diaframma, si crei presso di noi come un senso di discontinuità. Il che viene dalla particolare sensibilità dell'esteta formatosi nella temperie post-carducciana, nel clima che sommariamente vorremmo definire pascoliano e dannunziano (laddove il Croce, dalla cui estetica egli pur deriva, pel gusto, il sentimento d'un'arte in sè definita, corposa, rimase sempre un carducciano).

In altre parole potremmo dire che quella poesia è liberata da ogni storicismo, e cercata nella nudità della sua purezza e universalità dei suoi significati.

Gli esempi che ora vedremo varranno a dimostrarlo. Non senza però prima avvertire come grazie a codesta trascrizione dell'arte dei « Promessi Sposi » in termini moderni, la poesia del Manzoni riesca avvicinata al gusto moderno, creando dirò così un ponte tra certe esigenze della sensibilità odierna e le forme del sentire ereditate dall'età scomparse.

Proviamoci a rileggere questo passo del cap. XVII (p. 364 del testo): « Al suo [di Renzo] avvicinarsi a qualcheduna di quelle [cascine], il mugolio si cambiava in un abbaiar frettoloso e rabbioso: nel passar davanti alla porta, sentiva, vedeva quasi, il bestione, col muso al fessolino della porta, raddoppiar gli urli: cosa che gli faceva andar via la tentazione di picchiare, e di chieder ricovero ». Prendiamo il vecchio commento, sempre valido quando non si picca d'estetismo, del Petrocchi, e, per il punto che più c'interessa, si legge: « *fessolino della porta: combaciamento delle imposte* (secondo l'ediz. cioè del '27). Poteva stare, ma le imposte possono combaciare e serrare ermeticamente; mentre quel fessolino apre uno spiraglio, e dà una tinta di ridicolo a quel povero cane rabbioso, che vien voglia di buttargli in gola, attraverso al buco, un sasso o una brancata di terra ». Goffo, come ognun vede. Il Manzoni volle certo solamente correg-

gere il passo in fatto di lingua, e dare un'immagine visiva, come fa spesso, nel realismo pittorico che gli è consueto. Il Pistelli non annota punto, e ci abbandona a noi per tutta la pagina. Il Guerri s'appaga di una breve nota generica di paesaggio notturno. Ma il Russo va ben più innanzi: « *Quel sentiva, vedeva quasi ecc.*, è una stupenda ipotiposi delle sensazioni di Renzo e della immaginata realtà che le ispira ». Il Nardi, dopo aver notato che questo è il capitolo delle sensazioni « tattili », « uditive », aggiunge: « vedete infatti, più innanzi, l'effetto in Renzo del mugolio trasformato in abbaiar frettoloso e rabbioso: *sentiva, vedeva quasi, il bestione ecc.*; ed è una visione più consistente, evidente, di quelle esterne, parlanti agli occhi del corpo ».

Il Momigliano è il più vicino al Nardi, che ci parla di sensazioni tattili, uditive (Manzoni? — ci domandiamo — o Pascoli? o D'Annunzio?), ma tuttavia diverso: egli ci richiama senz'altro per affinità di impressioni e motivi al Pascoli del *Cane notturno*, alla seconda parte di *Suor Virginia* (*Un ululo ogni tanto — Veniva da un lontano casolare*), e, fatto di ciò che il Nardi chiama « sensazioni uditive » o « occhi del corpo », un *orecchio interno* del Manzoni (cfr. a p. 609, n. 3), e fatta correzione stilistica di poesia ciò che nel Petrocchi era solo correzione linguistica, scrive: « Qui tutto, nel passaggio alla seconda edizione, è diventato più morbido e più evidente; ma in modo particolare il cane, che prima, goffamente, raddoppiava gli urli *col muso al combaciamento delle imposte*: è bastato correggere, col muso al *fessolino* della porta, perchè l'immagine balzasse viva, minacciosa e fremente, e *dal 'fessolino' le filtrasse sopra una lama fosforescente di penombra* ». Abbiamo messo in corsivo ciò che è specifico, quasi ci desse la cifra, della maniera interpretativa del Momigliano. Così, egli annota prima, ci rende avvertiti che i contorni dell'arte manzoniana sono sempre netti e precisi (vedi la preziosa, per noi, nota 1 di p. 366), ma per dilatarli poi ed espanderli in zone di penombra, di silenzi, di sensazioni morbide e nascoste, e direi quasi che dal corpo siamo passati all'anima, di Renzo, e che le cose tutte acquistano un'animazione che le fa vivere per se stesse, splendidamente rese, ma in una spiritualità o atmosfera più rarefatta. Similmente, scancellati i confini del paesaggio storico e geografico, egli è solo inteso ai « paesaggi » dell'anima, anche dell'anima della storia, l'idea religiosa stessa del Manzoni è alleggerita della positività e quasi concretezza che è sua, per risolversi in umanità, in universale, in spiritualità pura e psicologia. L'esame stilistico a sua volta della parola è filtrato attraverso una sensibilità d'orecchio che è in verità come l'A. dice per quello del Manzoni: « orecchio dell'anima ».

Valga ancora un piccolo esempio di codesti trasferimenti del significato d'una parola a una sensazione di significati più intimi e più intensi. Dice il Manzoni che « Don Ferrante passava di grand'ore nel suo studio »; — e il Momigliano commenta: « *Di grand'ore* c'im-

merge d'un tratto in un ammirato silenzio che avvolge del suo impercettibile e ambiguo velo tutta la descrizione della biblioteca di Don Ferrante: l'effetto è ottenuto con la semplice correzione del primitivo *di molte ore*, che era un'arida notizia temporale e non faceva sentire, come si sente nella nuova lezione, il lento assorto scorrere del tempo, la lontananza d'un mondo, il sacro isolamento dello studio dal resto del palazzo, ove si esercitano le rumorose cure della signora » — (p. 582). Non c'è che da ammirare. Si è in presenza di una critica che rasenta l'arte, fatta arte essa stessa; e ora finalmente ci par d'aver goduto e capito i Promessi Sposi. Ma un momento dopo, tornando al testo, mi par anche di ritrovare dell'altro in quel *grand'ore*, un umorismo scherzoso, un'aria di presa in giro, ch'è di preludio ed avvio all'episodio intero, quasi l'assommasse in sè: — Una parodia insomma delle religiose ore trascorse dal Machiavelli in panni « reali e curiali » secondo il racconto della celebre lettera al Vettori.

È di lunga data la trasformazione, starei per dire trasfigurazione del romanzo manzoniano in poema. E talvolta qui è come se ci trovassimo per virtù dell'interprete dinanzi a una lunga lirica continuata, dove tutto è misurato in ritmi e pause e cadenze, con variazioni sottili di toni e accenti, e s'apra (Rossini e Stravinsky e l'opera buffa sono richiamati in più casi) in vere e proprie sinfonie, o determini in linee di perfetti disegni o quadri o pitture (significativi, esemplari e nuovi gli accostamenti in due luoghi al Leopardi). Già il noto libro dell'Angelini ci aveva sospinto su questa via che parve una scoperta. Il Momigliano ci trasforma quella prosa in un godimento continuo di percezioni (un filosofo direbbe « appercezioni ») con una finezza d'orecchio, una sensibilità dei valori formali e di arte che hanno del prestigioso, così come percepisce ogni sfumatura della psicologia manzoniana, cingendo ancor qui i ritratti d'anime caratteristici della grand'arte del Manzoni di una cornice nuova e profonda che li dilata in suggestività. Quasi ch'egli li compisse, penetrando tra i sottintesi, le increspature del racconto. Si vedano i passi su Lucia, sull'Innominato, su Gertrude: il capolavoro, lo riteniamo tale, del commento.

Altre volte v'ha una singolare virtù di compendiosità, sobrietà ed efficacia, in esempi che varrebbe la pena riportare, se la tirannia dello spazio non ce lo impedisse. Così, è ovvio, non possiamo fermarci su qualche punto ove una nota pur in tanta ricchezza sarebbe desiderata. Ad es. per quello: « Scappa, scappa, galantuomo » dell'inizio del XVI capitolo, ove ci pare riassunta tutta una pagina di psicologia dell'anima popolare: o fosse per la celebre definizione data nel capitolo su Don Ferrante del Machiavelli, il « mariolo, sì, ma profondo » —, e desiderabile non solo per il largo influsso esercitato sopra il Manzoni dal Machiavelli politico, ma anche scrittore, come un'altra volta ebbimo a riscontrare e all'occasione ritorneremo a dire. Per altri punti ci potrà esser disaccordo, come sul giudizio espresso di « lette-

rarietà » per alcune similitudini che, letterarie se si vuole di fattura, restano tuttavia rivelatrici quanto alcune altre più ammirate: Tale quello del paragone della vita di Federico Borromeo con « un ruscello che, scaturito limpido dalla roccia, senza ristagnare, nè intorbidarsi mai, in un lungo corso e per diversi terreni, va limpido a gettarsi nel fiume » (v. n. 2 a p. 460) —, rivelatore, ci sembra, e poeticissimo anch'esso, perchè anch'esso ci dà come il paesaggio di quello che sarà il programma di tutta una vita esemplare. Ed era stato del Manzoni stesso sin dall'inizio del suo noviziato poetico.

Riassumendo, se volessimo dire ancora di quelli che a noi sembrano gli acquisti maggiori di questo commento in rapporto al progresso degli studi manzoniani sui *Promessi Sposi*, li indicheremmo in questi due: La dimostrazione attraverso l'analisi stilistica attenta di come la correzione linguistica della risciacquatura dei panni in Arno sia stata assai più che tale, sia riuscita cioè in un affinamento dell'espressione e conquista di nuova e più vera poesia. E l'altra dimostrazione, definitivamente acquisita dopo un secolo di polemiche e discussioni, e non per via di astrazioni teoriche alle quali il Momigliano è refrattario, ma sul terreno stesso dell'arte, del valore poetico dei capitoli di pura storia del romanzo. In essi le osservazioni del Momigliano sono così a proposito, così insinuanti tra riga e riga, frase e frase, parola e parola, che solo adesso attraverso queste note ci par di capire il miracolo, al quale il Manzoni stesso fu restio a credere, e solo l'ispirazione geniale d'un momento compì, dell'avvenuta trasformazione del racconto talvolta pedestre delle sue fonti in finissima poesia. E con queste note ci pare che il Momigliano apra uno spiraglio e inviti a nuove e più approfondite indagini. C. Curto.

---

## ANNUNZI

S. Eugene Scalia. — *Luigi Capuana and his times.* (Paterno Library Collection of Italian Studies, published by the Casa Italiana of Columbia University, vol. IV). — S. F. Vanni (Ragusa), New York 1952. In-8°, pp. xv-251. [Merito di questo elegante e garbato volume è sopra tutto d'essere lontano dalle consuete esagerazioni regionalistiche. L'autore ha fatto ogni sforzo per evitare di cadere nel facile sentiero delle vacue generalità, tracciando del Capuana una fisonomia nelle sue proporzioni naturali, proprio come fu scolpito nella statua della piazza principale di Mineo erettagli nel 1925 dai concittadini, in una posa nè eroica nè accademica con un libro in una mano e una penna nell'altra, senza farlo apparire maggiore di quello che

egli sentiva e voleva essere. I concittadini, quando gli eressero il monumento, conoscevano la sua natura idillica e sincera, che non chiese alla vita che di essere lasciato solo a vivere « il sublime sogno pazzamente chiamato realtà » entro i brevi confini del suo giardino letterario. In quel giardino immaginò di produrre tante nuove varietà di piante perenni col suo ingegno fatto di vena fantasiosa, che, movendo da un sano realismo, seppe dare a ciò che narrava un sentore fiabesco nella rappresentazione della vita rurale della sua terra, dove essa si manteneva più varia e più vicina alla spontaneità dello stato naturale.

Lo Scalia conosce la varia e molteplice attività letteraria del Capuana e quanto la nostra critica più attenta ha detto intorno a lui. L'interesse del libro è riposto anche nel quadro che sa dare degli uomini e dei cenacoli letterari in mezzo ai quali il Capuana visse. È un intelligente profilo dell'Italia letteraria del periodo umbertino ritratto con fine buon senso e opportuna informazione. Sono particolarmente interessanti i capitoli sul verismo, sul Capuana e Zola, sul Capuana e D'Annunzio. E. Santini].

P. Pirri. — *Gli Annali gregoriani di Gian Pietro Maffei; premesse di una revisione critica.* Estr. dall'*Archivum historicum Societatis Jesu*, vol. XIV 1947, pp. 56-97. [Gli *Annali gregoriani*, vanno sotto il nome di Pietro Teggia, o almeno si credono da quest'ultimo completamente rimaneggiati su un materiale greggio preparato dal P. G. P. Maffei, e mai da lui elaborato in un'opera definitiva. Anche il Pastor è di quest'opinione, e solo recentemente il P. Pirri ha potuto, in grazia a documenti inediti della Compagnia di Gesù, ricostruire la storia di un'opera disgraziata e di un più disgraziato autore.

Gian Pietro Maffei, il dotto gesuita incaricato da Filippo II della importante *Historia Indica* non aveva intrapreso l'opera di propria iniziativa, nè troppo di buona voglia: erano state le insistenze di Giacomo Boncompagni, il figlio del defunto pontefice Gregorio XIII, presso il Generale della Compagnia padre Acquaviva, perchè si ponesse mano a una storia di quel pontificato, a far designare dall'Acquaviva il padre Maffei, nonostante che i rapporti suoi con il Pontefice non fossero stati sempre ottimi. Il Maffei, occupato in altri lavori, non si accinse subito all'opera, che d'altra parte si era subito divisato, fra i superiori della Compagnia, di tenere per il momento inedita per evitare le difficoltà di una materia ancora troppo viva e recente, difficoltà di cui il Maffei si rendeva benissimo conto e che lo rendevano dubbioso nell'accettare l'incarico.

La raccolta dei materiali, curata dal padre Acquaviva e dal Boncompagni risultò così cospicua, chè, quando il Maffei, nonostante molte difficoltà venne a Roma, e intraprese il lavoro, ebbe l'impressione — sono le sue parole — di dover vuotare l'Oceano con un cuc-

chiaio. Sopravvennero però dissapori fra lui e il Boncompagni, perchè a quanto pare, questi voleva che gli Annali fossero un'appassionata difesa della politica del Pontefice defunto, a scapito forse della verità, ma sopratutto a scapito della tranquillità della Compagnia. Il Maffei declinò l'incarico, che fu assunto dal padre Francesco Benci, umanista e storico, che morì però qualche tempo dopo, lasciando interrotta una *Vita di Gregorio XIII* alla maniera umanistica. L'incarico fu ridato al Maffei, che entro il 1597 compì finalmente l'opera. Ma gli *Annali gregoriani* dovevano essere sottoposti alla censura, che fu sopratutto politica, e a quella veramente arbitraria del Boncompagni stesso, che cercò in tutti i modi di avere nelle mani il materiale e i manoscritti originali, evidentemente per apportarvi quelle mutilazioni che il Maffei non voleva assolutamente consentire. In ultimo il M., per consiglio dei suoi superiori, finì per cedere, e il manoscritto rimase in mano al Boncompagni, e al partito dei Gregoriani, che lo dettero da rimaneggiare al segretario del Boncompagni stesso, Paolo Teggia, ma che non osarono però di pubblicare finchè fu vivo il Maffei.

Rimane il problema di sapere quali fra i vari manoscritti conservati negli archivi Boncompagni, Barberini e Vaticano rispecchino il testo del Maffei, che fu senza dubbio condotto a termine, e quali siano stati i rimaneggiamenti e le modificazioni del Teggia, sotto il cui nome andò tuttavia ingiustamente per secoli la sua opera. L'A. conclude col Pastor indicando la possibilità di ricostruire sulle numerose copie manoscritte e postillate e sul materiale servito per la compilazione, le varie fasi di questa, prima di giungere a quella forma che potrà essere considerata quella definitiva del Maffei. Lo studio corredato di una ricca documentazione ha notevole importanza non solo per la conoscenza e la critica di questa fonte storica, ma anche come documentazione dei costumi letterari del tempo e di tutte quelle vessazioni e difficoltà che intralciavano l'attività storiografica e, confondendola con la pubblicistica, la assoggettavano a una dura e talora intollerabile servitù. M. C. Daviso].

P. Pirri. — *Il P. Achille Gagliardi, la dama milanese, la riforma dello spirito e il movimento degli zelatori.* Estr. dall'*Archivum historicum Societatis Jesu*, XIV, 1945, pp. 1-71. [Una dama milanese, Isabella Berinzaga, già assai innanzi sulla via della devozione, era stata dai Padri della Compagnia di Gesù affidata alla direzione spirituale del padre Gagliardi: per suo espresso desiderio aveva quindi fatto un corso di esercizi spirituali e dalle meditazioni e conversazioni, e illuminazioni interiori ne erano venute alcune opere di edificazione, che in parte furono rifuse e usufruite per quel « *Breve compendio di perfezione cristiana* » che ebbe in Francia larga diffusione e influì assai sulla letteratura religiosa del secolo XVII. Incerta è nella compilazione di quegli opusculi quale sia stata la parte della devota, e quale quella

del direttore spirituale, dato che si deve escludere che vi siano state vere e proprie estasi. Voci calunniose e alcuni atteggiamenti spirituali di quegli scritti, dapprima approvati e poi divenuti sospetti alla Compagnia, forse per insinuazioni malevole, indussero i superiori a promuovere un'inchiesta i cui risultati non furono, pare, del tutto favorevoli alla devota e al suo direttore, che si era probabilmente lasciato un po' infatuare da quelle pretese rivelazioni. Nonostante questo, il numero dei cosidetti *Isabellisti*, cioè di coloro che alimentavano la propria devozione con i lumi e le rivelazioni di madama Isabella e stavano in attitudine di fronda nei riguardi della Compagnia, cresceva ogni giorno. Contemporaneamente serpeggiava nelle file della Compagnia un movimento di malcontento per l'indirizzo spirituale della Compagnia stessa e un desiderio di riforme. Il padre Gagliardi si trovò ad essere implicato nei due movimenti e quel che è più a considerarli uno in funzione dell'altro, coll'attribuire alla provvidenza divina il disegno di servirsi della Berinzaga per un grande rivolgimento spirituale della Cristianità. Ma nella Congregazione generale della Compagnia, che si tenne a Roma nel novembre 1593 il movimento degli zelatori fu sconfitto e questa sconfitta venne a ripercuotersi sul movimento isabellista che aveva finito per sembrare connesso ad esso. Gli zelatori ciononostante, non si diedero per vinti e continuarono a fare una propaganda intensa per provocare riforme nell'ordinamento della Compagnia. Il Gagliardi, che continuava a tenersi a contatto con loro e a credere nella missione di madama Isabella, fu allontanato da Milano: alla dama fu intimato per lettera di non mescolarsi più negli affari della Compagnia, e della riforma spirituale. L'interessata parve accogliere l'ingiunzione con spirito di obbedienza e di umiltà, ma questo non le impedì di venire a Roma nel gennaio 1600 quando anche il P. Gagliardi vi si trovava per una Congregazione generale della Compagnia. Che cosa si proponesse il Gagliardi non è ben chiaro: è tuttavia certo che fu a causa dell'intemperante spirito di proselitismo degli Isabellisti che il Pontefice, fatti esaminare gli scritti composti dal Gagliardi sulle conversazioni con la devota dal Cardinale Bellarmino, li condannò espressamente come fonte di dottrine nuove e pericolose, lasciando al P. Gagliardi facoltà di sottomettersi, e intimando alla dama di deporre le sue « periculose imaginationi et illusioni ». Per timore che la cosa fosse deferita all'Inquisizione, gli scritti furono ritirati e il P. Gagliardi si ritrattò compiutamente, non senza amarezza, e la Berinzaga rientrò nell'ombra. Lo studio, ricco di molti documenti, è un interessante contributo non solo per la storia della Compagnia e delle correnti e dei movimenti spirituali della Controriforma, ma per quella, in genere, della vita e del sentimento religioso del sec. XVII. E potrà servire anche a chi studia tale vita e sentimento nella letteratura secentesca.

M. C. Daviso].

# CRONACA

* Con una commemorazione del Berchet tenuta da Alfredo Galletti nell'Institut d'Études italiennes della Sorbona, il 15 febbraio 1952, sotto gli auspicî dell'Ambasciata d'Italia, si sono ufficialmente chiuse a Parigi le celebrazioni che per il poeta milanese avevano avuto principio in Milano il 10 giugno 1951 nella Società del Giardino, ad iniziativa del Liceo-ginnasio che al poeta si intitola, e quindi erano continuate con varie conferenze e lezioni nel Museo del Risorgimento della stessa città. Degno di nota è il fatto che — ad opera d'un Comitato presieduto dall'italianista Robert Van Nuffel, dell'Università di Gand -- anche da parte del Belgio — per le memorie del castello di Gaesbeek degli Arconati Visconti, dove appunto il Berchet trovò ospitalità nel suo esilio — venivano promosse celebrazioni ufficiali. Al Galletti, che, come Presidente del Comitato italiano, doveva poi inaugurare i lavori italiani sul poeta con la citata celebrazione del 10 giugno, toccava commemorare ufficialmente il poeta il 16 maggio a Bruxelles, nel Palais des Académies, in una solenne cerimonia a cui intervenirono le autorità belghe e italiane: il nostro paese — oltre che dall'ambasciatore marchese Pasquale Diana, al quale tanto deve l'iniziativa belga — fu rappresentato da S. E. Edoardo Martino, sottosegretario alla presidenza del Consiglio.

A documento di queste due commemorazioni che, per il centenario della morte del poeta, hanno promosso nuovi studi e lavori, sono ora apparsi alla data del 23 dicembre 1951, giorno natalizio del Berchet (1783), due volumi celebrativi. Il primo, di bellissima veste e assai nutrito di contributi e di materiale illustrativo, è quello del Liceo Ginnasio «Giovanni Berchet», *Studi sul Berchet pubblicati per il primo centenario della morte* (Milano, Grafica «Milano», 1951, in-8°, di pp. 456 e 6 tavv. f. t.), di cui dirà Carlo Calcaterra; l'altro volumetto, quello belga, è assai significativo per il carattere ufficiale della celebrazione che raccoglie nel Comitato alcuni dei più bei nomi di letterati e di storici dei due paesi, oltre che quelli delle autorità belghe in pieno accordo con la rappresentanza diplomatica e culturale italiana: *Giovanni Berchet* (*23 décembre 1783-23 décembre 1851*), Bruxelles, Éditions du Comité du Centenaire, 1951 (in-8°, di pp. 84 e 1 ritr. f. t.). La pubblicazione, elegantemente impressa, raccoglie la cronistoria delle manifestazioni, anzitutto nel castello di Gaesbeek: 15 maggio 1951,

esposizione di cimeli (documenti e manoscritti poco conosciuti e ricordi diversi della dimora degli Arconati Visconti; e quindi a Bruxelles: 16 maggio, ricevimento all'Ambasciata d'Italia e seduta al Palazzo delle Accademie, nella Sala dei Marmi, e, il 17, ricevimento delle delegazioni al Municipio e poi al Pen Club belga, e, il 18, chiusura delle celebrazioni. In questo nuovo ciclo celebrativo, in cui la città di Milano fu presente con un messaggio dell'allora sindaco, avv. Antonio Greppi, vanno menzionate in particolare la commemorazione del Galletti, *G. B. (1783-1851)*, in lingua francese, e la comunicazione del Van Nuffel, *Il B. erudito e filologo* (e, a cura dello stesso, la traduzione in prosa francese di vari componimenti del poeta, coi titoli: *L'Ermite du Cénis*; *Le Remords*; *Première fantaisie*). E anche di questo volume dirà più estesamente il Calcaterra.

Piace notare come il Galletti, che nel 1913 stese un noto studio in prefazione ad una sua ristampa della *Lettera semiseria*, abbia data la sua più fattiva opera in queste feste celebrative alla vigilia del suo ottantesimo genetliaco con non diminuito ardore di studioso, e come a sua volta il giovane Van Nuffel, che fu allievo del Galletti a Bologna in anni non lontani, abbia recato vari contributi filologici di notevole importanza. (E su una sua prima comunicazione, in fiammingo, già dava l'annunzio questo *Giorn.*, **125**, 1948, p. 241).

Una bella mostra di stampe, autografi e cimeli berchettiani ebbe luogo — nel dicembre 1951 — nel Museo del Risorgimento di Milano, ad opera del direttore L. Marchetti, che con Y. Colombo e C. Cordié ne fu l'ordinatore e curerà presto la pubblicazione di un elenco commemorativo (1). È altresì auspicabile che venga posta a stampa una conferenza sul Berchet nel predetto Museo — durante il ciclo delle celebrazioni — fatta da E. Li Gotti, autore della monografia a tutt'oggi più completa ed esauriente sul poeta e sul patriota.

Una lapide in onore del Berchet è stata scoperta — il 23 dicembre 1951, su testo di Vincenzo Craici — nell'ingresso del Liceo-ginnasio intitolato al nome del poeta in Milano, via della Commenda 26.

C. Cord.

* A complemento di una sua comunicazione su *Christophe Colomb dans la littérature française* (apparsa in *Genova: rivista municipale*, X, 1930, pp. 541-50) H. Bédarida esamina in particolare — data l'occasione del recente centenario colombiano — i contributi del teatro francese alla raffigurazione letteraria del grande navigatore (*Chris-*

(1) Cfr. ora L. Marchetti, *Nel centenario della morte di Giovanni Berchet: catalogo di una Mostra* (*Il Risorgimento*, a. IV, n. 1, febbraio 1952, pp. 48-55). Tale catalogo — che, dopo le parole di presentazione del Marchetti, esce così sul periodico milanese — è stato redatto dal Dr. Vincenzo Bennigartner, che pure collaborò all'allestimento della Mostra unitamente ai proff. Virginia Monzini e Pietro Lazzaro del Ginnasio-Liceo « G. Berchet ».

*tophe Colomb héros de quelques drames français de Rousseau à Claudel.* Extrait du N. 4 de 1951 des « Annales de l'Université de Paris »). Viene così illustrata *La découverte du Nouveau monde*, tragedia in tre atti e in versi, composta dal Rousseau a Lione nel 1740: è un libretto d'opera che l'autore musicò egli stesso, ma non oltre il primo atto. (« C'est une composition lyrique à la manière de Quinault, ou mieux à la manière de Métastase pour lequel Rousseau eut toujours une grande admiration », come dice il B., che ne riporta vari squarci e, in nota, aggiunge la citazione di un recente lavoro di Alfredo Poggi, *La scoperta dell'America in una tragedia di Rousseau*, nella stessa rivista *Genova*, XXVIII, 1951, pp. 50-52). Si passa quindi a parlare del *Christophe Colomb* di Népomucène Lemercier, commedia storica in tre atti e in versi, del 1809: opera che sollevò tempeste e dovette, per più rappresentazioni, essere sostenuta nel teatro dalle guardie imperiali: si tenga anche conto che, rendendo popolare la figura dell'ammiraglio genovese, l'autore preparò « l'insurrection romantique contre le règles étroites attribuées à Aristote ». Segue il *Christophe Colomb, ou la Découverte du Nouveau monde*, del Pixérécourt, che usa nuovi accorgimenti scenici e si vale di motivi letterari che a poco a poco sempre più preannunciano, a loro volta, il teatro romantico. Altre opere a mezzo l'Ottocento sono qui menzionate al fine di indicare la persistenza di un tema letterario quale quello delle gesta del navigatore, con particolare riguardo alla sua vita avventurosa e all'incomprensione dei tempi. Chiude la rassegna — con alcune pagine finemente analitiche dello studioso — *Le livre de Christophe Colomb* di Paul Claudel, dramma lirico in due parti, composto nel 1927 e pubblicato per la prima volta nel 1930, a New Haven, per cura della Yale University Press: le edizioni in Francia — dalla prima di lusso — ebbero inizio nel 1933. Dal 1930, con l'accompagnamento sinfonico e corale di Darius Milhaud, l'opera ebbe varie rappresentazioni anche all'estero: si ricordi — per le celebrazioni colombiane — quella offerta al pubblico a Nervi, in un teatro all'aperto, nella traduzione di Adriano Grande e nell'adattamento scenico di Tommaso Salvini coadiuvato da Alessandro Bissoni (27 luglio - 2 agosto 1951). Il Bédarida fa notare il carattere intenzionalmente religioso — per un Colombo « apportatore di Cristo » nelle nuove terre, secondo un'immagine che fu già di Léon Bloy che vedeva nell'audace genovese il « rivelatore del globo » e ne auspicava la beatificazione futura — dell'opera del Claudel e la esamina in relazione con altre testimonianze poetiche dell'autore. Lo studio — che fa parte di una più vasta trattazione la quale vedrà prossimamente la luce — è ornato di alcune tavole fuori testo: fra esse si menzioni almeno, per un *Columbus primus inuentor Indiae occidentalis* di cui nelle *Collectiones peregrinationum in Indiam orientalem et occidentalem* (Francoforte 1590), una bella incisione del fiammingo Teodoro di Bry. C. Cord.

* Il 5 aprile u. s. si è spento a Firenze Attilio Momigliano. Egli per diversi anni fece parte del Comitato di redazione del *Giornale storico*, e ripetutamente l'onorò della sua autorevolissima collaborazione. Nel prossimo fascicolo si dirà degnamente di Lui, ch'è tra i maggiori critici di questo cinquantennio; ma non poteva mancare sin d'ora il nostro commosso ricordo e il compianto alla sua memoria.

* Il 12 giugno scorso a Roma il Presidente della Repubblica, intervenuto all'adunanza plenaria dell'Accademia dei Lincei, ha conferito con solenne cerimonia i quattro premi nazionali e quelli della fondazione Feltrinelli. Ci è grato ricordare particolarmente che il premio per la storia letteraria è stato assegnato a Ferdinando Neri.

Libri ricevuti:

*Scritti scelti di Pietro Aretino e Anton Francesco Doni*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero. (Collezione « Classici Italiani », diretta da Ferdinando Neri). — Torino, U.T.E.T., 1951.

Nicolas Ségur. — *Histoire de la littérature européenne*. Préface d'André Chevrillon de l'Académie française. Vol. II: *Moyen âge et Renaissance*. — Neuchâtel, Editions Victor Attinger, 1950.

Adriano Seroni. — *La « Nedda » nella storia dell'arte verghiana*. (« Letture per saggi », n. 4). — Lucca, Casa editrice Lucentia, 1950.

Riccardo Sgroi. — *Ritratto di Antonio Baldini*. (« Collana di Cultura e d'Arte »). — Milano, Mario Gastaldi ed., 1950.

G. Spini. — *Ricerca dei libertini*. La teoria dell'impostura delle religioni nel seicento italiano. — Roma, Editrice Universale, 1950.

Giuseppe Squarciapino. — *Roma bizantina*. (« Saggi », 133). — Torino, Casa editrice Einaudi, 1950.

*Studi letterari, filosofici, storici*. (Studia Ghisleriana, Serie II, vol. I). — Milano, F.lli Bocca, 1950.

Talbert Steadman Will Wiley Kunstmann Fucilla. — *Recent literature of the renaissance. A bibliography and index*. — North Evanston, Ill., I. G. Fucilla, 1951.

T. Tasso. — *Il mondo creato*. Ed. critica con intr. e note di G. Petrocchi. — Firenze, Felice Le Monnier, 1951.

---

Ferdinando Neri, *Direttore responsabile*.

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1952) (25106)

**UNIVERSITÀ LUIGI BOCCONI** **MALFASI - EDITORE - MILANO**

# LETTERATURE MODERNE

## Rivista di varia umanità diretta da FRANCESCO FLORA

*Fondata e diretta da Francesco Flora sotto gli auspici dell'Università «Luigi Bocconi» e aperta alla collaborazione dei maggiori studiosi e scrittori del nostro tempo, la rivista* Letterature Moderne *unisce a un severo programma scientifico un chiaro indirizzo umanistico che la contraddistingue da tutte le consorelle, siano di letteratura militante, siano di contributi accademici e filologici. Gli articoli di autori stranieri vengono pubblicati nella lingua originale. Di ogni testo vien dato, alla fine di ogni fascicolo, un riassunto in due altre lingue.*

**Nel 1951 hanno collaborato:**

F. Albergamo, G. Algranati, G. B. Angioletti, S. Antonelli, VL. Arangio-Ruiz, H. Auréas, G. Baldini, E. Barbetti, G. Battelli, G. M. Bertini, A. Borlenghi, V. H. Brombert, G. A. Brunelli, A. Bruzzi, G. Galiumi, E. Chinol, M. Ciardo, C. Cordié, A. Croce, B. Croce, M. Dazzi, V. De Capraris, G. Di Pino, V. Errante, F. Flora, R. Franchini, M. Fubini, A. Gasparetti, S. Gerevini, M. V. Ghezzo, E. Giachino, F. Giannessi, A. Giuliani, J. Granados De Bagnasco, S. Gugenheim, A. Jenni, Y. Le Hir, E. Li Gotti, E. Lo Gatto, V. Lugli, M. Luzi, R. Macchioni, B. Majer, G. Manganelli, M. Marangoni, G. Marone, H. Martineau, R. Massano, E. Mazzali, M. Mohlo, A. Mor, C. Musumarra, A. Navarria, A. Obertello, R. Paoli, A. Parente, G. Petrocchi, D. Ponchiroli, M. Puppo, C. L. Ragghianti, G. Ravegnani, Redazione, E. Rosenfeld, F. Rota, M. Scherenzel, B. Tecchi, F. Ulivi, V. Villa, E. R. Vincent, A. Zanco.

**Condizioni di abbonamento:**

1952 (6 fascicoli di oltre pagg. 112 cad.)
ITALIA L. 2.500 - ESTERO L. 3.900 ($6).

*Direzione - Redazione - Amministraz.:* Via Mantova 21 - MILANO (Italia)

---

# GRAMMATICAE ROMANAE FRAGMENTA

## AETATIS CAESAREAE

Collegit recensuit ANTONIUS MAZZARINO

VOLUMEN PRIMUM

Accedunt Volumini Funaiolano Addenda

L'Autore si propone, con il presente volume ed altri tre in preparazione, di portare a termine l'opera tanto egregiamente iniziata da Gino Funaioli.

Un vol. in-8° di pagg. XII-312 - L. 4000.

**Casa Editrice LOESCHER-CHIANTORE ≈ Via Vittorio Amedeo, 18 ≈ TORINO**

# CARLO CALCATERRA

Un altro grave lutto ha colpito il *Giornale*. Il 25 settembre, all'età di sessantotto anni ma ancora nel pieno della sua attività di studioso, è mancato improvvisamente a Santa Maria Maggiore Carlo Calcaterra, lasciando grande rimpianto di sè.

Era nato a Premia in provincia di Novara il 21 novembre 1884 e aveva studiato a Torino alla Scuola di Arturo Graf e di Rodolfo Renier, dai quali apprese la passione per gli studi d'anima e di poesia e per le indagini erudite. Ma a Torino, nell'amicizia di Guido Gozzano e di altri minori poeti che agitavano il gusto e le tendenze di quel primo Novecento, egli acquistò e affinò in sè anche l'abito del letterato e del critico militante, aperto alle correnti più vive sia del pensiero che dell'arte contemporanea.

Di vastissima dottrina, non c'è campo della nostra storia culturale che egli non conoscesse profondamente e nel quale non abbia lavorato con rara perizia, scoprendo, indicando, rivelando delle novità. Mirabile fra tutte la grande storia che egli ha disegnato delle forme paralogiche o dell'irrazionale nell'arte, nel costume, nelle teorie conoscitive e nelle disposizioni dell'anima attraverso il corso di tanta parte della nostra letteratura dal Seicento ad oggi (*Il Parnaso in rivolta*, *Il barocco in Arcadia*, la *Storia della poesia frugoniana*, gli studi sul Romanticismo, quelli sui poeti contemporanei).

Amante delle indagini difficili, rinnovò vari punti degli studi petrarcheschi e si acquistò in questo campo riconoscimento e fama anche internazionale in un trentennio di

lavoro indefesso, dall'edizione dei *Trionfi* (1922), attraverso gli scritti raccolti nell'ampio libro *Nella selva del Petrarca* (1942), alla rivista di *Studi petrarcheschi* da lui fondata e diretta (1948 e sgg.); e per primo delineò la storia della nostra melica popolare e d'arte con un lavoro altrettanto lungo e tutto di prima mano, che va dal suo studio sulle *Canzoni e villanelle* (1926) al bel volume complessivo *Poesia e canto* (1951), vera miniera di indicazioni, oltre che di risultati, da cui occorre muovere, se si vuole descrivere compiutamente l'intera copia di quest'altra vena, ancora molto ignorata, della nostra poesia.

Sensibile alla storia civile non meno che a quella letteraria, illuminò di piena luce le origini piemontesi del nostro Risorgimento (« *Il nostro imminente Risorgimento* ». *Gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, 1936; *I Filopatridi*, 1941; *Le adunanze della « Patria Società letteraria »*, 1942) e la plurisecolare azione di civiltà che s'irraggia dallo Studio bolognese nell'Italia e nel mondo, con un'opera di veramente ampio respiro (*Alma Mater studiorum*, 1948).

Scrittore fecondo, ora compito senza ricercatezze nei modi del dire com'era in quelli del vivere, ora brioso e anche festevole, raggiunse qualche volta in quest'ultima forma una spontaneità che, alla lontana, richiama l'aria di certe pagine carducciane. Di intelaiatura carducciana è, per esempio, tutto il suo discorso su *Giulio Cesare Croce e la « Mostra bolognese del cantastorie »*.

Filologo di rarissima discrezione, dedicò al più recente dei nostri veri poeti tutte le cure che si possono dedicare a un classico nell'edizione delle opere di Guido Gozzano (1948), vera gemma di tutta la sua produzione di interprete e critico di poesia e monumento di delicatezza e di affetto verso un'anima che pure era tanto diversa dalla sua.

Credente, capiva come pochi gli spiriti desolati e sconsolati per assenza di fede, e aveva tra i suoi poeti prediletti Leopardi (si veda il suo commento ai *Canti*, 1947).

Ma questo straordinario studioso aveva anche doti vigorose di organizzatore e animatore di studi altrui. Il nostro

paese gli deve una delle maggiori glorie editoriali di questi ultimi anni, la bella, sapiente, luminosa edizione critica delle opere di Vittorio Alfieri da lui ideata e diretta come presidente del Centro di Studi alfieriani di Asti. E si deve a lui la ripresa di lavoro della Commissione per i testi di lingua di Bologna, rinata a nuova vita con la pubblicazione dell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino curata da Marco Boni, a cui non mancò la sua quasi decennale affettuosa assistenza.

Fondò e diresse la rivista *Convivium* (1929 e sgg.) portandola per due volte, prima e dopo la guerra, da inizi di apparenza eclettica a una sempre più raccolta unità di indirizzo, dalla varia erudizione alla filologia e alla critica, pur nella più larga e benevola accoglienza da lui concessa ai giovani e ai principianti, che da ogni ateneo d'Italia si rivolgevano a lui, incitati e indirizzatigli dai loro stessi più diretti maestri, per ottenere di pubblicare quanto di più utile e degno venisse dalle loro forze.

Per questo, grande è il vuoto che la sua scomparsa determina nella nostra cultura, e pari ad esso è solo il rimpianto di tutti coloro che lo ammiravano e ne sentivano la nobile, fidata, benemerita e sicura forza spirituale. Ma più di tutti lo rimpiangono certamente gli allievi della sua fiorente scuola bolognese, una delle più operose d'Italia e, per la grande liberalità del suo magistero, che era rispettosissimo della individualità dei discepoli, una delle più libere e franche e perciò pure una delle più vivaci e varie nello spirito.

Al *Giornale Storico*, a cui lo legava caldissimo affetto, alimentato dall'indirizzo de' suoi studi e da vecchie e nuove amicizie, Carlo Calcaterra collaborò per circa quarant'anni, onorandolo di molti suoi scritti quasi costantemente e della responsabilità di condirettore con altri, assolta da lui nobilmente, dal 1938 in poi. Della Direzione rinnovata e ampliata con cui si presenterà questa rivista l'anno prossimo egli sarebbe stato pertanto il membro più autorevole e più antico, se non l'avessimo perduto così innanzi tempo; e certo egli sarebbe stato in seno ad essa

il più vigile custode di quella tradizione di studi che questo *Giornale* validamente rappresenta da quando, settant'anni or sono, fu fondato. Perciò è veramente penoso ai suoi vecchi compagni di lavoro e ai nuovi che della sua generosità ed esperienza avrebbero profittato non poco, il riprendere o il continuare il cammino senza di lui.

RAFFAELE SPONGANO.

## COLLABORAZIONE DI CARLO CALCATERRA A QUESTO *GIORNALE*

*Il Frugoni contro i Gesuiti*, **69**, 86.
*La satira del Frugoni contro l'arcivescovo di Ravenna*, **77**, 236.
*Il capitolo di Paolo Rolli a Giampietro Zanotti*, **87**, 100.
*« Ben venne a dilivrarmi un grande amico »*, **87**, 327.
*Un'edizione Rolliana invano cercata*, **88**, 203.
*Rassegna Petrarchesca*, **91**, 92.
*La questione Staziana intorno al « Polinice » e all'« Antigone » di Vittorio Alfieri*, **93**, 69.
*Gli studi Staziani dell'Alfieri « Per la Tragica »*, **94**, 1.
*Rassegna Petrarchesca*, **94**, 279.
*Rassegna Petrarchesca*, **96**, 88.
*« Dedalus » del Petrarca*, **117**, 1.
*La prima ispirazione dei « Trionfi » del Petrarca*, **118**, 1.
*Eandi, non Landi*, **120**, 52.
*Nota calusiana*, **127**, 305.

## RECENSIONI

L. CAPRA, *L'ingegno e l'opera di Saverio Bettinelli*, **64**, 210.
C. G. MININNI, *Pietro Napoli Signorelli*, **66**, 234.
P. NEGRI, *Milano, Ferrara e Impero durante l'impresa di Carlo VIII in Italia*, **75**, 113.
L. LALOY, *Rameau*, **75**, 290.
L. VALLE, *Il Canzoniere di Alessandro Sforza, signore di Pesaro*, **76**, 172.
L. DONATI, *La tragedia di Oriani* (*Albori d'immortalità*), **77**, 61.

C. Bornate, *La guerra di Pietrasanta* (1484-1485) *secondo i documenti dell'Archivio Genovese*, **77**, **144**.

A. M. Stoppiglia, *Bibliografia di S. Girolamo Emiliani con commenti e notizie sugli scrittori*, **77**, 362.

*A Bustianu, Nel V anniversario della morte di Sebastiano Satta*, **78**, 382.

D. Giordano, *Leonardo Fioravanti bolognese*, **79**, 111.

R. Rizzo, *Pessimismo e spiritualismo nell'opera poetica di A. Graf*; M. Morandi, *Arturo Graf*, **79**, 121.

† *Luigi Morandi*, **79**, 160.

S. Quadrio, *Di F. S. Quadrio e delle sue opere*, **79**, 347.

F. Momigliano, *Vita dello Spirito ed Eroi dello Spirito*; Id., *Scintille del Roveto di Staglieno*, **79**, 355.

G. Samperisi, *La poesia di Mario Rapisardi*, **79**, 359.

A. Boselli, *Il carteggio del card. Alessandro Farnese conservato nella « Palatina » di Parma*, **79**, 364.

A. Foresti, *Pietro da Muglio a Padova e la sua amicizia col Petrarca e col Boccaccio*, **80**, 214.

C. Sgroi, *L'estetica e la critica letteraria in V. Gioberti. Contributo alla Storia dell'Estetica e della Critica*, **80**, 344.

G. Bossetti, *Il trionfo di Dante e d'Italia. Canzoniere*, **81**, 177.

G. Pentimalli, *Alfredo Oriani*, **81**, 186.

G. Cecchini, *Saggio sulla cultura artistica e letteraria in Perugia nel secolo XIX*, **81**, 356.

A. A. Mancuso, *Arturo Graf poeta della morte*; A. Farinelli, *Arturo Graf*, **81**, 359.

J. Bocchialini, *Alberto Ròndani e il suo tempo*, **81**, 362.

V. Pera, *L'anima ne la poesia di Giovanni Pascoli*, **81**, 363.

V. Gioberti, *Pagine scelte edite ed inedite*, **82**, 207.

L. Sammartina, *L'abate letterato e galante nel Settecento italiano: C. I. Frugoni*; A. Equini, *C. I. Frugoni alle corti dei Farnesi e dei Borboni di Parma. Lembi di vita settecentesca parmigiana*; *A.* Pescio, *Settecento genovese*; A. Costa, *Il « Soldo » d'un Poeta. Saggio intorno a la situazione economica di Pietro Metastasio e a' suoi rapporti con la famiglia e con gli estranei, da lettere e documenti inediti*, **82**, 365.

G. C. Braga, *La filosofia francese e italiana del Settecento*; L. Berthé de Besaucèle, *Les Cartésiens d'Italie, Recherches sur l'Influence de la Philosophie de Descartes dans l'Évolution de la Pensée italienne aux XVII et XVIII siècles*, **82**, 377.

R. Della Torre, *La vittoria del Poeta* (*Briciole dantesche*), **83**, 168.

L. Viani, *Ceccardo*, **83**, 194.

M. Gorio, *Un poeta milanese del '600: Carlo Maria Maggi*, **84**, 140.

P. Ferrari, *Teatro dialettale modenese*, **84**, 158.

M. Zangara, *L'arte di Alfredo Oriani*, **84**, 181.

M. Bandello, *Il canzoniere*, **85**, 189.
G. P. Clerici, *Storie intime parmensi del Settecento*, **85**, 190.
A. Costa, *Pagine metastasiane. Dal carteggio con il fratello e da altre lettere inedite tratte dai codici viennesi*, **85**, 205.
† *Paolo Negri*, **86**, 420.
F. D. Guerrazzi, *Lettere familiari con Ricordi degli ultimi anni suoi*, **86**, 380.
G. Galli, *Nel Settecento. I poeti Giambattista Felice Zappi e Faustina Maratti (con lettere, documenti inediti e ritratti)*, **87**, 191.
U. Biscottini, *Fiorita di poesie corse. Scelta, introduzione, note*, **87**, 195.
† *Mercurino Sappa*, **87**, 236.
F. L. Mannucci, *La lirica di Gabriello Chiabrera. Storia e caratteri*; G. Chiabrera, *Liriche*, con introduzione e note di F. L. Mannucci; G. Maugain, *Ronsard en Italie*; O. Rinuccini, *Drammi per musica: Dafne, Euridice, Arianna*, con introduzione e note di A. della Corte, **89**, 161.
G. Jachino, *Un'Accademia e tre accademici di Alessandria*, **89**, 360.
J. Bocchialini, *Poeti parmensi della seconda metà dell'Ottocento*, **91**, 220.
G. Crocioni, *Il poeta Adolfo De Bosis*, **91**, 222.
V. Di Tocco, *Ideali d'indipendenza in Italia durante la preponderanza spagnuola*, **92**, 366.
† *Giulio Salvadori*, **92**, 418.
H. Bédarida, *Parme et la France de 1748 à 1789*, **93**, 349.
A. Scano, *La poesia di Sebastiano Satta*, **94**, 184.
M. Canepa, *Ideali d'indipendenza e riverberi d'italianità in Sardegna durante la dominazione spagnuola*, **94**, 375.
U. Biscottini, *L'anima della Corsica*, **94**, 378.
A. Baccelli, *Due liriche del Rolli d'interesse romano*, **95**, 151.
S. Muratori, *Una lettera di Alfredo Oriani (Da « Quartetto » a « Matrimonio »)*, **95**, 338.
L. Falchi, *L'umorismo di Sebastiano Satta (con documenti inediti)*, **96**, 154.
S. Bettinelli, *Lettere virgiliane e inglesi e altri scritti critici*, **97**, 108.
*Museo del Risorgimento Nazionale*, Pagine inedite del *Conciliatore*, **98**, 171.
G. Natali, *Il Settecento*, **99**, 146.
A. Defferrari, *Arturo Graf*, **99**, 329.
G. Quarantotto, *« La Favilla » e la polizia austriaca*, **100**, 338.
L. Negri, *Carlo Denina, un accademico piemontese del Settecento sulla scorta di documenti inediti*, **103**, 105.
A. Farinelli, *Petrarca und Deutschland in der dämmernden Renaissance*, **103**, 339.
M. T. Balestrino, *Angelo Mazza*, **103**, 346.
R. Quazza, *Mantova attraverso i secoli*, **104**, 137.

M. Baldini, *La genesi del « Saul » di Vittorio Alfieri*, **105**, 136.

J. Von Kürenberg, *Der letze Vertraute Friedrichs des Grossen, Marchese Girolamo Lucchesini*, **106**, 152.

N. Rizzi, *Alberto Ròndani, poeta e critico, con una scelta di versi*, **106**, 158.

J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, **106**, 230.

M. Oliveri, *Un rimatore ligure del Settecento: Gerolamo Gastaldi*, **107**, 142.

Q. Majorana, *Commemorazione di Luigi Galvani*, **111**, 304.

M. Maja, *Gaetano Leone Patuzzi letterato veronese*, **111**, 315.

S. Campoli, *Considerazioni sul pensiero politico e civile di Alfredo Oriani*, **111**, 319.

A. Boselli, *G. B. Bodoni e il bibliotecario della « Spenceriana »*, **112**, 109.

G. Gozzano, *Opere*, **112**, 263.

G. Crocioni, *L'Alidoro o dei primordi del melodramma*, **112**, 282.

G. Brognoligo, *Vittorio Betteloni. Note biografiche e critiche desunte dal suo carteggio*, **112**, 307.

A. Tomaselli, *Breviario rapisardiano*, **112**, 315.

A. Sorbelli, *Ancora la cronaca Villola*, **113**, 145.

T. Vallese, *Paolo Rolli in Inghilterra*, **113**, 150.

I. Calandrino, *Rapisardi*, **113**, 158.

F. Sarri, *Giulio Salvadori*; E. Mascherpa, *Giulio Salvadori, La vita e l'opera letteraria*, **113**, 161.

V. Lazzarini, *Scritti di paleografia e diplomatica*, **114**, 84.

D. T. Leccisotti, *Congregationis S. Iustinae de Padua O. S. B. Ordinationes Capitulorum Generalium*, Parte I, **114**, 85.

D. Fava, *L'illustrazione libraria a Bologna nel Quattrocento*, **114**, 108.

A. Sorbelli, *Il « Liber secretus Iuris Caesarei » dell'Università di Bologna*, **114**, 109.

D. Fava, *La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e le sue insigni raccolte*, **114**, 117.

Società universitaria di Letteratura italiana dell'Isola di Malta, *Scampoli goliardici*, **115**, 116.

*Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker*, **115**, 124.

G. Salvadori, *Lettere aperte*, **115**, 225.

G. Salinari, *Studio sulla poesia di F. Gaeta*, **115**, 227.

G. Boine, *Frantumi*; Id., *Il peccato ed altre cose*; Id. *Plausi e botte*; Id., *La ferita non chiusa*, **115**, 230.

F. Vatielli, *Operisti-librettisti dei secoli XVII e XVIII*, **116**, 58.

A. Barrili, *Personalità del Ducato Parmense. Poeti: Angelo Mazza, Jacopo Sanvitale, Filippo Linati*, **116**, 61.

G. Zucchini, *Le librerie del Convento di S. Domenico a Bologna*, **116**, 63.

P. Cherubelli, *Le edizioni volgari delle opere di S. Agostino nella Rinascita*, **116**, 178.

V. Putti, *Berengario da Carpi*, **116**, 179.

M. Sarubbi, *Un grammatico italiano del sec. XVIII, Salvatore Corticelli bolognese*, **119**, 134.

A. Lo Vasco, *Le biblioteche d'Italia nella seconda metà del sec. XVIII: Dalle « Cartas Familiares » dell'abate Juan Andrès*, **119**, 135.

*Selectae Latinitatis Epistolarium* P. Caroli Mazzei a S. Antonio Patavino *cum brevi de auctoris vita operibusque commentario* P. Leodegarii Picanyol *cura editum*, **120**, 35.

Epanos, *Raccolta di scritti in onore del prof. Casimiro Adami*, **120**, 43.

G. Galbiati, *Scritti su S. Carlo Borromeo raccolti e pubblicati dopo il centenario*, **120**, 49.

F. Menghini, *Paganino Gaudenzio letterato grigionese del '600*, **120**, 148.

Studi su Giovanni Meli nel II Centenario della nascita 1740-1940. *Contributo alla letteratura meliana promosso dal Comitato per le onoranze al Poeta*, **120**, 160.

G. Bertoni, *Note di erudizione storica e letteraria*, **120**, 166.

U. Sesini, *La « Romana Cantilena »*, **120**, 168.

G. Natali, *Dal Guinizelli al D'Annunzio. Revisioni e rivalutazioni*, **120**, 167.

R. Liceo-Ginnasio « F. Stabili » di Ascoli Piceno. — *Ascoli Piceno a Giulio Salvadori*; G. Salvadori, *Vita breve di San Francesco d'Assisi*; Id., *Libertà e servitù nel pensiero giansenista e in Alessandro Manzoni*, **121**, 70.

L. Fiumi, *Parnaso amico*, **121**, 73.

Studi e ricerche sulla storia della stampa nel Quattrocento. *Omaggio dell'Italia a Giovanni Gutenberg nel V centenario della sua scomparsa*, **122**, 169.

F. Vatielli, *Il Principe di Venosa e Leonora d'Este*, **122**, 173.

T. Sorbelli, *Bibliografia muratoriana*, vol. I, **122**, 175.

M. Batllori, *Francisco Gustà apologista y critico*, **122**, 186.

*Raccolta di Testi per la Storia della lingua italiana edita dalla « Commissione per i Testi di lingua » di Bologna*. Vol. I, Idelfonso Nieri, *Scritti linguistici*, **122**, 190.

G. Marzot, *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, **122**, 198.

Favole di Esopo volgare *del Codice Palatino già Guadagni*, **124**, 96.

D. Fava, *Manuale degli incunabuli*, **124**, 127.

*Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*. Vol. V, *Libretti d'opera in musica, preparato e pubblicato dal prof. dott.* Ugo Sesini, **124**, 127.

E. Codignola, *Carteggi di giansenisti liguri*, **125**, 211.

G. Gasperoni, *Settecento italiano. Contributo alla storia della cultura. I. L'Ab. Giovanni Cristoforo Amaduzzi*; E. Codignola, *Illuministi, Giansenisti e Giacobini nell'Italia del Settecento*, **126**, 383.

S. Fermi, *Letterati e filosofi piacentini del primo Ottocento*, **126**, 412.
S. Kot, *Le relazioni secolari della Polonia con Bologna*, **127**, 76.
E. Pontieri, *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli*; Id., *Il movimento umanistico-rinascimentale e la Chiesa cattolica*; Id., *Nei tempi grigi della storia d'Italia. Saggi storici sul periodo del predominio straniero in Italia*, **127**, 79.
*Commissione per le onoranze a* Evangelista Torricelli, « Torricelliana », *per l'anno 1944, III centenario della scoperta del Barometro*, **127**, 198.
*Discussioni e Polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, **127**, 465.
E. Cordaro, *Un letterato imolese, Camillo Zampieri. Saggio critico-biografico*, **128**, 233.
G. Vecchi, *Per la storia delle scienze nel Medio Evo*, **128**, 366.

## STELLONCINI DI CRONACA

**(Sono indicati solo quelli – siglati – delle ultime annate).**

* Ezio Bolaffi, **127**, 119.
* Arteaga e Batllori, **127**, 119.
* E. Nasalli Rocca, **127**, 120.
* Ricerche su Fr. Beaumont e J. Fletcher, **127**, 378.
* Celebrazioni muratoriane e alfieriane, **127**, 496.
* Indice trentennale dell'*Archiginnasio*, **127**, 498.
* Mostra delle opere di G. Cesare Croce, **128**, 138.
* Pietro Torelli, **128**, 139.
* Miguel Batllori, **128**, 140.
* Baltasar Gracián, **128**, 379.
* Significato del titolo *Il Conciliatore*, **128**, 380.

# LA PRIMA REDAZIONE DEL "NOVELLINO" DI MASUCCIO

In uno scritto, edito da poco negli *Studi di filologia italiana* (1), ho riferito sui problemi che presenta il testo del *Novellino* di Masuccio Guardati, ed ho annunciato i criteri che guideranno il lavoro d'edizione critica, cui attendo. Una larga parte dello scritto era dedicata all'avviso del rinvenimento di tre manoscritti, purtroppo contenenti solo poche novelle, ed alla risoluzione del problema della loro importanza ai fini di ristabilire il testo di Masuccio. Ho concluso documentando come il testo offerto dai tre mss. (a differenza del testo vulgato, che ci è noto attraverso stampe quattrocentine, di cui due particolarmente importanti, e cinquecentine) non sia altro che una primitiva redazione, certo non di tutto il *Novellino*, ma sicuramente d'una parte, scritta attorno agli anni 1450-1457 (2). Ed ho terminato dimostrando l'utilità grande che l'editore deve trarre da questa stesura primitiva e giovanile, ai fini di avvicinarsi, il più possibile, al testo originale della redazione definitiva e completa del *Novellino*.

---

(1) Vedi G. Petrocchi, *Per l'edizione critica del « Novellino » di Masuccio*, in *Studi di filologia italiana*, bullettino dell'Accademia della Crusca, Firenze, 1952.

(2) Sincrona la divulgazione per due novelle (XXI e III), e poco successiva quella delle altre. Vedi p. 4. All'interno del codice più ampio, *L*, che raccoglie quattro novelle scritte in una ristretta epoca ma non contemporaneamente, non vi sono però diversità di stile; solo qualche lieve differenza ortografica tra le prime tre nov. e la II (come *acciò* e non *a ciò*, *allei* e non *a lei*, *cqui* e non *qui*, *indugio* e non *induzio*, *usare* e non *uzare*, ecc.), ma le geminazioni ritornano in *Mgb*: *dallei*, *tralle*, *chelle*, ecc.

I tre manoscritti sono:

*Landau 17* (*L*), del fondo Landau Finaly attualmente in deposito presso la Naz. Centr. di Firenze (vedine la descrizione nel citato scritto sugli *Studi di fil. it.*). È il più ampio tra i codici recanti novelle masucciane, possedendone quattro, la III, la XXI, la XXXI, la II della suddivisione del testo incunabolistico; ed è anche il più integro ed elegante, con iniziali miniate, scrittura tipica di mss. per dono, con rilegatura dell'epoca. Le quattro novelle sono disposte senza alcun ordine d'argomento o d'importanza delle persone alle quali sono indirizzate le dediche (che tutte le quattro novelle hanno; la XXXI ha anche una data ed un luogo di composizione, a fine del testo), prive della considerazione morale finale ch'è nel testo vulgato, e prive dell'argomento. Queste circostanze, assieme ad altre già esposte nello studio citato, consentono la congettura che le novelle non dovettero esser tratte da una più antica stesura integrale, ma siano il residuo d'una raccolta di poche novelle divulgate separatamente. Ciò concorda con la considerazione che la data di stesura delle novelle (1450-1457), molto più antica del termine d'inizio del lavoro di Masuccio così com'era presumibile sulla base del testo degli incunaboli (1), non autorizza a ritenere che in un'epoca così remota il Guardati avesse potuto concludere, sia pure in una primitiva ed imperfetta redazione, l'ampia intelaiatura della sua opera.

*Magliabechiano* II. II. 56 (*Mgb*), della Naz. Centr. di Firenze. Frammento, d'una sola carta, d'un'antica raccolta di novelle tre-quattrocentesche del cod. Strozzi Cl. VI. 169. Se l'eseguità di *Mgb* (II, 1-33) non offre molto materiale all'editore, il ms. è importante, sia perchè documenta la diffusione della novella più fortunata di Masuccio in raccolte dell'epoca, sia per la conservazione di talune forme lessicali e grafiche direttamente ereditate dall'ori-

(1) Vedi A. Mauro, *Per la biografia di M. S.*, Napoli, 1926, p. 31, in conseguenza dei rapporti con Boffillo Del Giudice.

ginale (questi ed altri problemi di natura linguistica vedremo in uno studio, in preparazione, sulla lingua di Masuccio). L'*incipit*: « Allo ecelente principe don Alfonso di Raona duca di Calavria. Istoria per M. Guardato filicemente cominca », risponde, anche per la citazione nel corpo del testo del nome dell'autore, alla natura di antologia novellistica che ha lo Strozziano; ma lo ritroveremo in *L* ed anche nell'altro ms., il Riccardiano: documento d'una trasmissione separata d'alcune novelle del Guardati, che *L* cerca, quantunque per soli quattro pezzi, di raccogliere in un piccolo *corpus*. Non è da escludere, però, che anche *Mgb* recasse più d'una novella masucciana, come *L*, ma è certo che *L* non è copia di *Mgb*, sebbene provenga, con abbondanza di discordanze e varianti, da una fonte comune (1).

*Riccardiano 2437* (*R*), della Ricc. di Firenze, in un codice miscellaneo di vario argomento e di diverse opere. Il primo fascicolo, che comprende la II del *Novellino*, doveva provenire da qualche raccolta popolare toscana, non soltanto per l'alterazione linguistica e l'interpretazione dei passi quasi sempre rozza ed ingenua, ma anche per il commento finale dato da un'anonima canzone ricca d'elementi lessicali toscani, c. 5 v.: « Tu non sai ancora madre mia | quel che 'l prete oggi m'ha mostro » (2). Su segnalazione e trascrizione d'un amico, di cui vengon date le sole iniziali, il testo venne riprodotto dall'Imbriani (3), ma tale pubblicazione è restata completamente

(1) Vedi le pp. 50-56 del mio scritto cit., e lo stemma a p. 81.

(2) Nello stesso fascicolo, cc. 6 r.-11 v., altra novella, toscana, *inc.*: « Un giovane della nostra ciptà, il cui nome fu Gianfiore, amò più tempo una fanculla chiamata Filomena », ove, nella trascrizione della nota storia, ricorrono gli stessi elementi di alterazione toscana e di maldestra ricopiatura della II masucciana. Non è improbabile che tale nov. facesse parte di quella antologia, di cui, in più antico testo, è rimasta traccia in *Mgb*, nuovo motivo di legame tra *Mgb* e *R*.

(3) Vedi V. Imbriani, *Due novelle del codice Riccardiano 2437*, in *Giornale napoletano di filosofia e lettere*, a. V, IX, 1884, pp. 123-136.

sconosciuta agli studiosi del Guardati, che né la citano, né l'utilizzano. Il testo di *R* vien dato diplomaticamente, ma non senza sviste ed errori, es.: 25 *perfetto* per *profetto*, 26 *dispensate* per *disponsate*, 29 *affogare* per *offocare*, 30 *avevono* per *avevano*, 36 *del* per *al*, 47 *rasicurare* per *rasicurarce*, *suo* per *tuo*, 54 *aspettava* per *aspettata*, 56 e 57 *cose* per *così*, 63 *pastricci* per *pastucci*, *danare* per *denari*, ecc.

Ho detto già, nell'altro studio, quali rapporti colleghino i tre ms. masucciani, e le caratteristiche testuali che presentano, e come rechino pochi ma esatti elementi, tali da autorizzare pienamente l'ipotesi di una primitiva stesura, non d'un tardivo rifacimento, per mano d'autore o d'un copista, del *Novellino* in qualche sua parte. Alle ragioni esterne ed interne ivi enunciate, nulla mi resta ora d'aggiungere, che possa in qualche guisa modificare il ragionamento svolto, o la cronologia di composizione delle quattro novelle come il testo medesimo documenta a sufficienza.

La divulgazione delle quattro novelle avvenne separatamente e in tempi diversi, come mostrano le varie dediche, le quali per la XXI e forse per la III sono sincrone alla composizione del testo novellistico. Invece la nov. XXXI è dedicata ad Eleonora d'Aragona, dichiarata figliola « del re nostro signore dilettissima », e cioè tale dopo il 1458, morte d'Alfonso e successione di Ferdinando, così come Alfonso il giovane è duca di Calabria succedendo nel titolo ducale al padre, divenuto re, nel 1458. Ciò significa che la divulgazione delle due novelle avvenne qualche tempo dopo, e perciò l'intestazione delle diciture si ammodernò nel divulgarsi delle novelle. Certo se non vi fosse stata l'esatta e perentoria data dell'*expl.* della XXXI, il problema poteva presentare difficoltà di soluzione, ma quelle indicazioni di luogo, di anno e di mese parlano eloquentemente. Non stupisca, poi, il fatto che la II e la XXXI siano dedicate a principi di sangue reale ancora in giovane (per Eleonora giovanissima) età; si tratta d'opportunità, anzi regole, dalle quali nessuno,

e meno che mai l'ossequioso e rispettoso Masuccio, poteva derogare. La XXI, invece, conserva nella tradizione manoscritta (la quale, è bene ripeterlo, fu diversa da novella a novella) la dicitura di dedica sincrona alla composizione del testo. La III ha una dedicatoria d'indicazione generica, che può datarsi sia ai primissimi anni del servizio del Pontano come segretario regio, sia negli anni maturi, allorchè egli divenne capo della cancelleria del re (la III ebbe, come per altro verso la II, una divulgazione particolare, sì da ispirare anche rifacimenti in versi nel primo Cinquecento, come la *Novella d'un geloso nomato maistro Rogiero Campisciano*, in sestine, s. n. t. [ma 1522]).

Il testo della primitiva parziale stesura, che qui si riproduce, segue *L*, recando nell'apparato per la II ogni variante, anche minima, di *Mgb* e *R*. Una così ampia registrazione nell'apparato è giustificata dalla convenienza d'aver il catalogo di tutti i diversi aspetti di lessico, di interpunzione e di grafia: giacchè l'uso primario della prima redazione è ovviamente di consentire, nella maniera più ampia, il raffronto con la stesura definitiva e completa del *Novellino*, quale è nota attraverso l'incunabolo casanatense o trivulziano e l'incunabolo marciano. Così errori, lacune, interpolazioni di *L Mgb R* non sono stati corretti o riempite o espunte. Non occorre presentare un testo critico della stesura parziale (sarebbe un non senso per i fini nostri, e cioè l'edizione critica dell'altro testo, quello integrale e ultimo), ma riprodurlo con fedeltà, sì da rappresentare esattamente la sua veste narrativa e linguistica. Dal lato della narrazione la prima redazione delle quattro novelle presenta soluzioni e passaggi maggiormente accentuati satiricamente e con più larga presenza di personaggi, la duchessa della II, i due nobili padri rivali della XXXI, e di vicende, il finale gastronomico della III, le vendette dei genitori della XXXI, il riferimento ad un particolare caso avvenuto a Napoli nella XXI (par. 18), ecc. Le situazioni psicologiche risultano più curate (l'incontro tra il cavaliere e la donna nella XXI, il dolore di Loisi nella XXXI, la perfidia sensuale

di Agata nella III, la falsa castità e l'ipocrisia di fra Giovanni nella II). E il tono letterario appare più ricco e mosso, anche se difetta quella sobrietà ed impassibilità che sono del miglior Masuccio. Il lettore avverte una maggiore partecipazione dello scrittore alla materia, un suo più giovanile eccedere nelle sfumature psicologiche e nelle « pitture di carattere », un moralismo più aspro (sebbene sommario e, a tratti, superficiale rispetto al dettato della redazione vulgata). L'aspetto linguistico vedremo nel prossimo studio (*La lingua di Masuccio*): certa sia, nel frattempo, l'importanza che il testo manoscritto possiede, sia in sé, sia come documento d'uno strato linguistico precedente quello diffuso dai trascrittori dei codici fiorentini, il linguaggio di *y* (come, nello stemma, venne segnato l'assieme dei testi originali delle prime novelle, l'ideale codice di raccolta dei quattro manoscritti autografi delle quattro novelle) rispetto alla veste linguistica di *x*, questo con sicurezza massima un codice reale.

Per comodità d'uso della presente redazione primitiva s'è creduto opportuno di riprodurre in corsivo le parti nuove rispetto al dettato della stesura definitiva, quella degli incunaboli; e i brani, le parole, le congiunzioni rimaste al proprio posto dal primo testo al secondo, son qui stampati in tondo. Tranne minuzie sulle quali non serviva soffermarsi, il corsivo è posto anche nel corpo della singola parola, a documentare la mutazione della forma da un testo all'altro (es. vigor*uso*, che nelle quattrocentine è *vigoroso*, ecc. ecc.). Beninteso, per non creare nuove difficoltà, ogni riferimento della redazione vulgata è dato dal testo attualmente più noto e più degno, l'edizione del *Novellino* curata da A. Mauro (Bari, 1940); ma il testo è stato paragrafato, perché il lettore non possa perdere il raffronto con la nostra edizione, il giorno che verrà, e sono stati effettuati, stante l'uso dominante, numerosi a-capo, anche per facilitare (oltre la lettura) la consultazione dell'apparato della II. Non sono state poste in corsivo alcune parole, presenti sia nei mss. che negli inc.

sebbene in diversa posizione sintattica, in quanto sono o mostrano d'essere al lettore quasi termini-guida nel passaggio dalla prima alla seconda stesura. La conservazione della grafia è fedele, ma non era il caso di mantenere consuetudini ortografiche e d'interpunzione che nessun elemento avrebbero, in ogni caso, fornito all'editore ed al lettore, come la *h* nell'interno (conservata solo in *Johanni*, come in un uso anche moderno) o ad inizio di parola, l'*et* per *ed*, la *y* per *i*, ecc. Le lacune sono state indicate con punti sospensivi, ma non colmate; gli errori segnalati, ma non corretti. Per i numerosi svarioni presenti nel ms. *R* si sarebbe dovuto abusare di *sic*, o punti interrogativi, o simili; tant'è che il lettore sappia da prima (e già n'ebbe avvertimento nel mio studio, cit., sull'edizione critica) che *R* è ms. seminato di spropositi. Le forme ortografiche di *Mgb* sono state quasi sempre annotate nell'apparato, ma di talune ricorrenti ad ogni riga l'indicazione è stata fatta una volta (o, per maggior zelo, due o tre volte; ma cfr.: *allamano*, *grorioso*, ecc.), e poi non più. Non si poteva e doveva eccedere nell'apparato, ma le varie disformità lessicali ed ortografiche son presenti in rilievo nell'apparato.

GIORGIO PETROCCHI.

## [III]

1 Al clarissimo poeta *Ioviano* Pontano *regio dignissimo secretario*.

2 *Si* de' veri amici come *de* se medesmo l'onore e *la* comodità se recerca, io, *essendo tra 'l* numero de' tuoi minimi amici, a quello *desiderare*, cercare e volere e per debito *e per ragione* son costretto. Il che, cognoscendo *il tuo pirigrino spirto essere de* tante *singolare* virtù *ornato* che lume de' rettorici e specchio de' poeti meritamente *chiamare* te *pòi*, ultre *l'altre notivoli parti* che in te sono, *udendo* quelle de una sola macchia contaminate quale facelmente *cavare la puoi per obsiquire i precetti della perfetta amicizia*, non ho voluto in alcuno modo *quella*

*tacere; a tale che, essa tolta via, intiegro, virtuosissimo e senza alcuna rugine tra' mortali con baldansoso fronte andare possi.* E ciò *si* è il *vederte* con *tanta* stretta prattica *de* continuo con- 3
versare con religiosi d'ogni sorte, *quale a uno uomo savio e de virtù repieno*, come tu se', *è più mancamento che a tenere trame con eretici, per accagione che* con loro *non usano si non* usurari *ladri* fornicatori ed uomini *disliali e* de mala sorte, *e ciò avviene per posserno* sotto tale ipocrita conversazione *ingannarno altrui, quali senza la prattica de' religiosi, essendono de tanti scelesti vizii ammorbati, le loro manifeste sceleragine non averebono con alcuno luoco.* Dunque, non essendo lupo, 4
della sua pelle *non ne foderare* il tuo mantello. *Tòitite, te* priego *e di singolare grazia te chegio, da tale reprobata e nefanda prattica per non contaminare tanti laudevole parti che in te abondano. Ed ultre ciò te persuado che* non solo *da te la conversazione de' religiosi per l'accagione già detta discacciare dibbi*, ma *anco* da *toa* casa, *como se fussero dalla* contagiosa peste *avvenenati*, con decreto eterno *universalmente le* priva. E ciò operando *te trairai* d'ognie sospetto, ed *alloro* non darai materia per l'uscio della tua amistà *entrarno* a contaminare le *toe* brigate. Ed a ciò che *al* detto precipizio *dimorare* non te 5
vegia, ultre le *vere* ragioni *te ho parate dinanzi e tant'altre in diverse mei novelle racontate*, te mostrerò per autorità del mio parlare e per *esempio* del tuo futuro *ad*operare, ne la seguente novella a te *drizzata gli frutti che renderno la prattica* de un santo religioso ad un medico catanese, de loro più che altro *domestico e* seguace, ancora che gelosissimo *fusse*, come e con quanta sottilissima *cautela e mirabile* arte il poveretto *fusse* stato da la moglie e dal frate tradito e beffato, *sì come più per longo in essa intenderai.*

Catania *antiqua* e nob*e*le, como chiaro sapemo, tra le notivol*i* 6
città dell'*isola* de Sicilia è nominata, ne la quale non è gran tempo *che* vi fu un dottore de medicina, *chiamato* maestro *Rogieri* Campisciano. *Il quale, non obstante* che d'anni fusse pieno, prese per muglie una giovenetta chiamata Agata, de assai onorevole famiglia de la cità, la quale, secondo la comone *opinione*, era la più bella e l*i*giadra donna che in quelli tempi in tutta l'*isola* se trovasse; *decché* il marito *più che sé* l'amava. E perché *rade* volte o *non* mai viene sifatto amore senza ge- 7
losia, *custui* in br*i*vissimo tempo ne d*e*venne *oltre modo* geloso, in tanto che non solo *dagli amici ma da'* parenti, *per congiunti*

*che loro fussero*, glie avea già *intradetta la prattica. E così guardando il suo non dava modo ad altri de robarlo.* E quantunque lui fusse *stato* molto *divoto* de' *fra'* minuri *e* guardatore de' loro denari e procuratore dell'ordene *e tutto loro domestico*, non di meno *essendo puro savio* avea *ordinato ed imposto* a la *muglie* che *de* loro conversazione, *come* de' dissonesti secolari,
8 *se guardasse. Ora* avvenne *che fra questo* tempo arrivò in Catania un fra' minore, *chiamato* fra' Nicolò da Nargni, giovene bello e ben complessionato, *il quale*, ultre che *avea* studiato in Perugia e *fattosi molto dotto* ne la loro dottrina, egli era un *solenne* predicatore, *perché*, *secondo lui decea*, *era* stato *de' compagni del glorioso* san Bernardino, del quale *affermava* avere *molte notivole* reliquie, per virtù *delle quale dicea di certo che* Idio avea mostrati e mostrava de continuo *de* molti miraculi, per la *quale* cagione ed *anco* per divozione dell'ordene
9 *egli* avea *mirabele* concurso alla sua predicazione. *Decché* accade che una mattina *frall'*altre predicando *gli venne vista* tra la feminile turba Madonna Agata, quale gli parve un carbunco tra molte bianchesseme perle, e con la coda *degli* occhio talvolta percotendola senza *interrompere punto il* suo sermone, *con* seco più volte disse *molto filice se possere tenere cullui* che *fusse* fatto degnio *degli abracciamenti de tale* giove-
10 netta. Agata, como è *già de costume de* ciascuno che *ascolta la predica*, *guatava molto fiso allui*, e parendoli ultre modo bello, *senza però essere da niuno lassivo o disordenato appetito assalita*, *ma mossa da un tale giovenile disiderio*, fra sé *diceva non disiderare altra grazia da Dio se non che* il marito fusse *sì* bello como il predicatore. *E con questo anco gli venne nel pinsiero* volerse *dallui* confessare, *e pregarlo che se affatigasse col marito*, *che era tanto loro devoto*, *se alcun riparo se trovasse a retraerlo da tanta sfrenata gelosia*, credendo fuorsi che tale *male se guaresse* con erbe e con impiastri, como il marito gli suoi infirmi guareva.

11 *Ed acciò seguire dilliberata*, como dal pergolo discendere il *vedde*, *subito gli si fe'* incontro, *e fattosi fare luoco*, il pregò che glie donasse *un puoco de* udienza. Il frate *con lieto vulto* gli respuose che *'l suo* officio non era *già de* confessare *persona alcuna.* Disse la donna: — *Come?* Non goderò io *qualche* privilegio con voi per amore del maestro *Rogieri* mio marito, *che è tutto vostro?* — *Disse* il frate: — *Dunque*, dopo voi *seti la* muglie del nostro procuratore, *veniti oltre*, *ché* per suo re-
12 spetto *vi udirò* volentieri. — E *tiratisi da parte*, *se puose*

al solito luoco ove si confessa, e lei ingenocchiatalisi davanti, per ordene *se* cominciò a confessare. Ed avendo *detti* parte de' *suoi* peccati, *pervenne a dirle de la gran gelosia* del suo marito, *chiedendoli* di grazia che *avesse adoperate sue* virtù *a traerle quella* fantasia dal capo, *che altramente serebbe stata cagione de indurla a desperazione, e darse con le proprie mano crodelissima morte.* Il frate, *udendo tale* preposta, *fu ultre modo contento, e sì gli* 13
*parve che* la sua *lieta* furtuna *l'aperesse* l'uscio unde *volea* entrare a fornire *il* suo camino, *e* dopo che con *molte* ornate parole *la* ebbe *assai* confortata, *glie disse*: — Figliola mia, *io non mi maraveglio punto* che 'l tuo marito sia sì forte de te ingelosito, *anzi il terrei* per men che savio *se facesse* altramente. *E dicciò non è da* incolpare lui, *né meno attribuirlo ad alcun mancamento de tua persona, perciò che questo lo causa la* sola operazione de la natura, quale avendote produtta con tante *inestimabili* billizze *che* per niuno modo potrebbono *stare* senza grandissima gelosia. *Non di meno io me ingegnierò per tuo amore operare con lui che almeno sia temperato geloso, e guardando molto bene il suo, non ne done a te senza cagione noia e travaglie.* —

*E con queste ed assai altre parole pervennero a la fine de la* 14
*confessione, onde* parendo *a* la donna tempo *de tornarse* alle compagne che l'attendeano, pregò il frate che l'assolvesse. *Decché lui bottò* un gran sospiro, *e disse*: — Figliola mia, niuna persona legata può altri assolvere. *Dunque*, avendomi tu in sì picolo spazio *sì fieramente legato, che* né me né te senza il tuo *agiuto* assolvere *posso*. — La gintile giovene che siciliana 15
era, entese *di botto* la cifra, e *quantunque*, per vederlo sì bello, sommamente gli piacesse *che collui de sé fusse* preso, *non di meno si maravigliò* che i frati attendessero a sì fatte *novelle, sì* come collei che per la sua tenera età ed *anco* per la sollenna guardia del marito *non avea con veruno religioso avuta alcuna* prattica, *anzi tenea* per fermo che 'l *fare de'* frati agli uomini fosse non altramente che a' pulli quando *si* castrano. Ma cognoscendo *che* custui *era* gallo e non capone, con disiderio mai semele gostato *si dilliberò* del tutto donargli il suo amore, *e* cossì gli respuose: — Padre mio, lasciate *dolere* a me, *ch'io venni cqui* libera *e son fatta* serva *de* vui e *de* amore. — Il frate, 16
con la magiore gloria che *avesse mai*, respuose: — Dunque, *essendo tu prodente come se'*, non *potrai trovare* muodo *como* in *nun* medesmo punto parimenti *usciamo* da queste carcere, *e rompendo tali legami* godiamo *alquanto* la nostra gioventù?

17 — *Disse la donna*: — Volentieri *vorei*, *s'io* potesse. *Niente de manco puro* adesso *mi è già occurso* un modo *ne la mente*, che con tutta la gelosia de mio marito *aremo* nostra intenzione, *e dirove il come. Io son* solita avere quasi ognie mese una fiera passione *de cuore*, *e sì aspra* che me priva d'ognie sentimento, *ed induceme presso a morte*, *a la quale* insino a *cqui* per argo-
18 mento de medico *non vi se truova* remedio *alcuno. Anzi* da donne *antique me è detto che ciò procede* da la matrice, *perché son* giovene e *vorei* produre figlioli, *e* per la vecchiezza de mio marito *non se può. Ove* ho pensato *uno de* quisti *dì* che lui *anda* in prattica in contado, *come è già solito*, *io* fingerò essere oppressa da la *ditta* passione, e subito *manderò a vui* che me prestiati alcuna *de le reliquie de san Bernardino*, *e vui veniriti* a me con esse, e con l'opera *ed agiuto* d'una mia fante, *de la quale como me medesmo me fido*, seremo a nostro *bello*
19 *agio* insiemi. — *Disse il frate*: — Benedetta *sei* da Dio, figliuola mia, quanto bene hai pensato, *e parme* che tale ordene *se segua*, ed io *anco* menerò meco il nostro compagnio, che non farà stare indarno la tua *fida* fante. —

20 Ed in tale conclusione *fermatisi*, con caldi ed amorosi sospiri *se parterno*. La donna, tornata in casa, *fe' palese a la* fante *il suo pinsiero* e l'ordene preso col frate per la *futura* loro *consolazione e restoro de' recevuti danni*. La fante fu molto lieta *de* tale novella, *e dissese* ad ognie suo *volere* essere appa-
21 ricchiata. E como *volse* la loro furtuna, *pochi dì appresso de tali ragionamenti che* 'l maestro *Rogieri* andò in prattica fuori la città secondo l'antiveduto pinsiero de la muglie, *quale* per non dare indugio a l'opera, *se fense* essere da la solita passione assalita, *e gridando forte*, *dicea*: — *O san Bernardino*, *agiutami!*
22 — La fante, *che dinanzi piatosa gli stava*, *como aveano già preposto insiemi*, disse: — *Madonna*, perché non mandati *al nostro predicatore che vi reche alcuna de reliquie de san Bernar-*
23 *dino*, *che*, *secondo lui dicie*, *son tanto miracolose?* — La donna, fando vista de con fatica possere *respondere*, disse: — Io te *ne* prego *che* mandi *per lui*. — *Disse la fante*: — Io medesma *andrò* per esso. — *E quante briate v'erano d'intorno*, *al presto andare la confortorno; quale v'andò vie più che volentieri. E fatta la imbasciata già* ordinata, subito il frate *entrò* in camino, *e menò seco il promesso* compagnio, giovene molto e *non meno*
24 *atto al mistiero del suo maestro*. E giunti in camera, divotamente *si accostò* al letto ove la donna giaceva, e *dallei* con umilità *grandi* ricevuto, disse: — Padre mio, pregati *Idio* e

*san Bernardino* per me, *e delle soe miracolose reliquie me fati copia, a tale che me se toglia questa mia fiera passione.* — *Disse* 25
*il frate*: — *Isso Dio 'nce* ne fazza digni! Ma *vi* bisognia dal canto vostro avere buona divozione. *E si* la grazia *di Dio* voliti recevere mediante la virtù delle *sante* reliquie *che* ho meco portate, *è de nicissità* che prima *vi confessiate, perché*, sanata l'anima, facelmente *guarerà dopo* il corpo. — *Respuose* la donna: — *Io ve ne priego, anzi non* disiderava altro.

E ciò detto, *diede* onesto *conviato* a quanti *ne la* camera 26
*v'erano, che* non *vi rimase se non* la fante e 'l compagnio del frate, *quali* serratisi dentro *ché altri non le impedesse, ogniuno di loro a la scapistrata appicciò la sua.* Fra Niccolò, montato *in* sul letto, *e per possere* meglio e senza impaccio menare *le* gambe, parendoli fuorsi stare in sul securo, *se trasse le* motande e *bottolle da* capo *il* letto, e con la *donna* abbracciatosi *cominciarono* la disiata caccia; ed avendo il suo *feroce e bon levorieri gran tempo* tenuto *al* laccia, *a la prima scapola* da una medesma tana arditamente cavò dui *lepri*; e racolto a sé il cane per cercare il terzo, *sintì* in su l'uscio de la strata maestro Rogieri *accavallo, che* era già tornato da prattica. *Decché il* 27
frate con la *magior* pressa *che mai avesse, se bottò dal* letto, *e fu tanta la paura e il dolore che non si recordò* de pigliare le brache, che avea *accapo* del letto poste. La fante, *che ciò anco avea sentito*, con poco piacere *toltasi da lo lavore, uperse* la camera, e chiamate le *briate, disse che, la Dio mercè, la sua donna* era quasi del tutto guarita, *e tutte entrate* e rengraziando Idio e san *Bernardino*. Fra questo mezzo *arrivò* in camera 28
maestro Rogieri, *e trovate* queste novità, fu non meno dolente vedere in casa sua *esserno* cominciati a venire frati che *del male* della amata *muglie*; quale *dallei* a la vista *fu cognio-sciuto e* disse: — Marito mio, io era *già* morta se 'l nostro padre predicatore *non vi venea con le sante e miracolose* reliquie del beatissimo *Bernardino*, quale avendomele approssimata al cuore, *come* la molta acqua *ammorta il* piccolo fuoco, *cossì quelle inmediate me tolsero la mia fiera passione.* — Il marito, 29
*udendo* che salutifero remedio se era trovato *a la sua* incurabele infirmità, *ne fu molto* contento, *e disse*: — *Lodata sia la potenzia de Dio e la virtù de san Bernardino, e mercè infinite rendo al nostro padre che 'nce ha fatta l'opera de la misericordia.*

E dopo *mult'*altri devoti e santi ragionamenti il frate e 'l 30
compagnio se *parterno*. E caminando *sintì* il suo *bon* cane *che andava in* qua e *in* là fuori de scapola; *decché subito s'ac-*

*corse avere le soe motande accapo al* letto *dementecate. E* dolente *dicciò ultre* modo, *il disse* al compagnio, dal quale *fu confortato che non dubitasse che* la fante *serà* la prima che le *troverà e*
31 *occultarle. E dopo ridendo gli disse*: — Maestro mio, *ben si pare che seti* avvezzo *de non* stare in disagio, *che* ad ognie luoco ove vi trovati, *voliti dare al cane* tutta la scapola ad un tratto; *non so si vi aveti preso esempio da'* frati dominichini, *che* de continuo portano i loro cani senza alcuna *lascia*, e quantunque facciano *de grosse* prede, non di meno *credo che* gli cani allasciati *dopo a la caccia siano* più fieri e *megliori*
32 aboccati. — *E tra quisto ragionare gioncero in cella. Al quale* il frate respuose: — *Io cognosco che tu dici il vero e ch'io ho fatto errore, e pregamo Dio che* scandalo non ne *segua. — E poi gli disse*: — *Io non so come te facesti* della preda che *te lassai* tra l'*ongnie*; so bene che 'l mio *sproveri* ad uno *vuolo pigliò doe* starne, ed avendo *questa* de la terza, venne il maestro.
33 — Respuose *cullui*: — *Cossì* egli se avesse fiaccato il collo *quando vi venne! Per ciò ch'io, ancora* non sia fabro, *me* era ingegniato *con ognie arte a* fare *dui* chiodi ad una calda, e già *avea fatto* l'uno, e de l'altro *più de li tre quarti*, ché non vi *mancava a fornire se* non la testa, quando la fante, *biastemando l'ora che lei* nacque, disse: ecco il mio messere all'uscio; *e cossì, lasciata l'opera non de tutta perfezione, me ne vinni ove*
34 *eravati voi.* — Disse il frate: — Volesse Idio che me fusse concieso *de posserne* ritornare alla *lasciata* caccia, come tu potrai, quando *voglia te ne viene, fornire a centenaia de'* tuoi chiodi. — *Respuose* il compagnio: — Io nol niego, ma *egli* vale più la piuma *delle toe* prese starne che quanti chiodi *si fanno a Milano.* — Il frate *dicciò se rise, e* con mult'altri *acconci* motti si *godeano* de *loro* fatta baruffa.

35 Maestro Rogieri, *como i frati partiti se furono, se accostò al letto ov'era la muglie, ed accarizzandola gli toccava la gota e* 'l petto, *e dimandavala* se 'l dolore le avea data multa noia; *ed intrati* in più ragionamenti, *volendogli acconciare* il guanciale sotto 'l capo, gli venne preso un *nastro* delle brache ivi *lasciate* dal frate, e tiratele *fuori*, de contenente *cognobbe* quelle *esserno brache* de frati *per la multa prattica che avea con esso loro.*
36 *E como ciò vide, tutto se cambiò* nel vulto *e* disse: — *Agata, che diavolo vuole dire cotesto? Io vedo cquiritta un paio de* brache de frati! — La giovene donna, che *prodente* era *multo, ed amore di nuovo* gli avea svigliato l'ingegnio, *senza indugiare* a la resposta, *in pronto* disse: — *Dunque che* te ho detto, marito

mio, si non che queste *sante e* miracolose motande *furono* del glorioso *messere* san *Bernardino, e* come ad una de *soe* reliquie il padre predicatore *le ha portate cqui?* Per virtù *delle quale Idio me* ha già fatta la grazia, e *son del tutto guarita. E* volendonele lui portare, de grazia gli chiesi che *melle lasciasse insino a vespro,* e dopo *avrebbe tornato o mandato per esse. — Il* 37
*maestro, udendo questa novella sì bene ordinata,* o il crese o *mostrò de crederlo; non di meno, come è di costume de' gelosi,* da dui contrarii venti era de tale accidente il suo cervello *de* continuo combattuto, e senza *respondere più ultre, si quietò de la respuosta della muglie. La quale, cognoscendo il marito* 38
alquanto sopra de sè stare, pensò *de* con nuova arte *in tutto gli togliere* dal petto *ognie preso sospetto,* e rivolta alla fante, disse: — Va' via in *covento,* e *dirai al predicatore* che mande per la reliquia, ché, la Dio mercè, insino a *cqui* non ne ho più *de* bisognio.

La *prodente* fante *entese multo bene ciocché* la donna *volea* 39
in effetto, *e molto* ratta *v'andò, e fattosi* chiamare il predicatore, quale, venuto all'uscio, *e credendo* fuorsi *che* gli *avesse recata* la recordanza *dallui* lasciata, *con buon vulto* disse: — Che novelle? — *Respuose la fante: — Le novelle son male,* mercè de la vostra trascoragine, e *serebbono state* pegio si non per la prodenzia de la mia madonna. — Che *'nci* è? — disse il frate. La fante pontalmente *gli racontò* il fatto, *agiongendo* che, senza 40
più indugiare, *avesse* con qualche cerimonia *mandato* a pigliare la reliquia *già detta.* Il frate *disse:* — Sia in bona ora. *Vatene, ché verremo per essa. — E subito se ne andò* al guardiano *del* 41
*luoco, e sì* gli disse: — Padre, io ho fatto *uno* errore *che con* tempo *se può ponire, ed in pronto si bisognia remediare; perciò* vi supplico *che a quello diati presto il* vostro soccorso. — E per lo più breve modo *che* possette *gli raccontò la storia.*

Il guardiano *dicciò se torbò multo,* e della sua improdenzia 42
*assai il biasemò, dicendo: — Ecco,* valente uomo, *multo te cridivi* stare *in sul* securo, e se non potivi fare de *senza* decavartela, non avivi tu muodo de occultarle *sopra de te,* in petto o a la manica o in *altro luoco? Voi seti* avvezzi *de* fare quisti *scandazzi, e noi le vogliamo* raconciare. Io non so *cui me se tiene che* non te *fazza* incarcerare, *como si' dignio; ma perché 'nci è* più bisognio *de* remedio che *de reprenzione, ed anco che 'ncie corre* lo onore dell'ordene, *io lo serverò per un'*altra volta. — E fatta sonare la campanella a capitolo, *e* congregati 43
tutti i frati, *loro prepuose* come in casa *del* maestro Rogieri

medico, per la virtù delle motande che furono del *glorioso san Bernardino*, Idio *'nce have* mostrato *un multo evidente* miracolo, quale a tutti *fe' palese; e poi sogionce che lui intendeva che de* contenente *se* andasse in casa de detto maestro, *e ad* onore e *laude* de Dio e *per augmento* de' miracoli *de* loro *san Bernardino, sollennamente* e con la processione *se pigliasse*
44 *la ditta reliquia. E cossì loro impuose che a coppia se avviassero verso la ditta casa, e subito di botto* con la croce innanzi *si drizzorno al signiato luoco.* El guardiano vistito *con un* ricco *pioviale, con lo* tabernacolo dell'altaro in braccio, ordi-
45 nati *senza strepito gionsero a casa* del maestro. Quali *dallui* sentiti, fattosi incontro *del* guardiano, *con lieto vulto la demandò de* tale novità; *il quale, cossì* come preposto avea, respuose: — Maestro nostro carissimo, *voi senteriti che* le nostre ordinazioni vogliono *de portaremo* le reliquie de' nostri santi *chietamente* in casa di colloro che *'nce* le domandano, a tale che, se lo infirmo per *qualche* suo mancamento non recevesse la grazia, per non *dare materia d'altrui scandalizzare contro*
46 *de lui, cossì anco di* nascoso *nelle torniamo* a casa. Ma ove Idio *vuole per mezzo de la ditta reliquia mostrare* evidente miracolo, *a nui conviene* con ogne cerimonia e sollennità che possiamo *condurle* in chiesa, *e 'l fatto miracolo faremo* ascrivere in puplica forma.

47 *E*l maestro, *vedendo* tutto 'l capitolo de' frati con tanta divozione, estimò che a niuno male ne *serebbono* tanti concursi, *e, ultre ciò, dando grandissima fede alle parole* del guardiano, *tutte queste cose gli furono cagione d'ogni* sospetto pinsiero da
48 sé *fugirse* via, *e* respuose: — Voi *siati il benvenuto.* — E *presolo* per mano *insiemi col* predicatore, *le menò* in camera *de la muglie, quale fra questo mezzo* con una tovaglia *bianchissima* ed odorifere *le avea* fasciate. El guardiano, *discopertele,* con *gran* reverenzia le *basciò,* e fattele dal maestro e da la muglie *e da* quanti *n'*erano in casa divotamente basciare, *le puose al*
49 tabernacolo che aveva *seco* per ciò portato. *E* dato il segnio a' compagni, tutti *con suave canto* cominciorno a cantare: Veni Creator Spiritus; *e cussì andorno* discorrendo per la città, accompagniati da *multe briate, fine a la loro chiesa se condussero. E pòstelle* sopra l'altaro magiore, paricchi dì *vel tenero con grande* divozione de tutto 'l popolo che aveano *già sentito* il miracolo.

50 Maestro Rogieri, *per* augmento de la devozione *dell'*ordene andando de continuo in prattica *e dentro e fuori* la città, *ove*

se trovava, a pieno populo, racontava il miracolo che *in* virtù delle brache de san *Bernardino* Idio avea *mostrato a casa sua.* E finché lui *penava* a fare tale officio, fra Nicolò e 51
'l compagnio *andavano a* continuare la cominciata e fertele caccia, con grandissimo piacere della *donna*; quale, oltre *la consolazione spirituale che col frate prendea, con* seco medesma *giodicava che dadovero* tale operazione *era stato ottimo e solo remedio a la sua fiera* passione, sì *como* quello *che* era più approssimato al luoco onde *si causava il male; perché, lei essendo* muglie de medico, se recordava *de quel* testo de Avicenna, *che* dice che *gli* remedii approssimati giovano e *gli* continuati sanano. *Decché lei con piacere e l'uno e l'altro* 52
gostando, cognobbe del tutto *essere guarita. Questo, dunque, gli fu cagione de indure il marito, per non parereno ingrati del recevuto beneficio, de con bone piatance de grassi capponi, fina guarnaccia, con ove fresche e pane bianco, de continuo visitarno il santo predicatore; quale, como a figliolo de ubidienza, al guardiano che non possea avere della viva caccia, de la morta in sul tagliere gliene facea molta copia. Ed in tale filice stato* 53
*dimororno insino accapitolo, ove con gran rencriscimento de la donna e de la fante fra Nicolò e 'l compagnio furono costritti appartirsi. Quale partita de vero alloro non fu molto noiosa, per accagione che 'l sproveri per lo molto e ratto cacciare avea guasta la coda, e rotti de più coltelli, che ad ognie modo bisogniava ponerlo a la muta; ed al compagnio era sgranata la testa de suo martello che non avrebbe possuto fare alcun lavore che buono fosse stato. Fornito il capitolo, se deve credere che vi ritornas-* 54
*sero in ordene dicciocché bisogniava. E cossì la donna de la incorabele* passione della matre *fu guarita dallo oportuno remedio* del santo frate.

## [XXI]

Alla *molto* eccellente *e virtuosissima* Madonna Antonella 1
d'Aquino *de Monte Odorisio dignissima contessa.*

*Avendo del tutto,* eccellentissima *madonna, per ottemperare* 2
*a' tuoi precetti, de rimordere le sceleragine d'alcuni falsi religiosi la mano ritratta, me pare assai devuta cosa, prima che al fine de la presente opera pervenga, de la legereza ed imperfezione delle donne* alcuna cosellina ne la seguente novella a te intitulata trattarne. A tale che tu *ed alcun'altra, ché pro-* 3

*dentissime vi cogniosco e fore de la feminea plebe, de voi medesmo gloriandove* che con la propria virtù *aviti già de tale vile* sesso *forzata* e venta la natura, possati vero giudicio *dare*, quanto e quale è differenciata la qualità e costumi delle donne da quelle de gli omini, sì come la singolare virtù e *gran* magnificencia usata per uno eccellente cavaliero de tua generosa stirpe, presso la fine *de questa* te ne renderà *vero* testimonio.

4 Non sono egli molti dì passati che da *uno antiquo e nobele* cavaliero me fu per verissimo raccontato come nel tempo che fu debellato Manfrede da Carlo primo, e per lui occupato e vinto tutto 'l reame, con la ditta conquesta fu un *valeruso* e strenuo cavaliero *de la famosa ed antiquissima stirpe d'Aquino*, il cui nome fu messer Berteramo, vigoruso ne l'arme e nominato capitano, ed ultre ciò *animoso* e gagliardo più che cavaliero che ne l'esercito de detto re Carlo ne' suoi tempi se retrovasse; sì come ognie dì agli amici facea con piacere vedere,
5 e agli inimici con *rincriscimento* gostare la sua prodezza. Ove dopo l'acquisto del regnio el re con *suoi* baroni e *cortegiani* conduttose in Napoli per li *delittivoli* e suavi frutti che rende la pacie, cominciorono ad attendere in giostre, in balli e altre triunfose feste, *e per mare e per giardini, secondo da la piace-*
6 *volezza e qualità del tempo eran tirati.* E tra gli altri *messer* Berteramo, *che giovene, ligiadro, bello e tutto costumato era, gli* avvenne che vedendo un dì ad uno ballo madonna Fiola Tortella, *parendole più chell'altre onesta e bella*, per sì fatta manera de lei se innamorò, che in *alcun'*altra parte *non* possea i suoi pinsieri drizzare; e nonostante che *messer* Corrado suo marito a lui fusse singolare amico e ne la espedizione de la guerra con esso *vigorosamente avesse* militato, *puro, essendo* preso e ligato da *cului* ch'al suo vigore niuna *virtù o* forza *può* o vale, del tutto *si dispuose*, con buono animo seguire la cominciata impresa; e per lei cominciò a giostrare ed a fare de molte *altre magnificencie*; ed in diversi modi spendendo *el suo senza alcuno ritegnio*, de continuo *le* facea intendere
7 lei più che *la propria vita* amare. La donna, o che onestissima fusse, o vero per lo soverchio amore *ch'al suo* marito portava, del cavaliero e *del suo vaghigiare fandosi* beffe, e *tutte soe operazioni* avendo a nulla, più rigida e fiera *che ursa ognie* dì *de continuo* gli si dimostrava; e come che de tale impresa *allui* del tutto fusse fugita la speranza, *puro de* continuo il
8 disiderio in *magior fiamme* crescendo augmentava. *Ed avendo*

*in tale amorosa battaglia più anni indarno combattuto, non si possette per alcun tempo vantare che la donna de una sola guatatura gli fusse stata liberale.*

Ed in tale reo stato dimorando, avvenne che un dì messer 9
Corrado e la muglie *con altri cavalieri e donne andando accaccia* de *spaveri, accade che* impensatamente se *levorono* una *gran briata* de starne, dietro alle quali *videro un salvagio* falcone che in quello *stante* tutte le *puose in fuga ed in dispersione*, che a niuna fu *concieso lo possere più* con l'altre insiemi unirse. *Decché* colloro ne *fecero* gran festa, e tra gli altri messer 10
Corrado, *ridendo forte*, con allegro vulto disse che gli parea avere visto a la *semelitudine* del falcone messer Berteramo, suo capitano, ne la battaglia cacciando ed effugando gl'inimici; e per modo tale che, ove lui apparea con la *lancia* o con la spata, niuno de' *suoi* avversarii *avea baldanza* d'aspettarlo; agiungendo che non solo come *il* falcone *fra* le fugite starne *tra 'l fatto d'arme si dimostrava, ma come un fiero leone fra vilissime pecorelle.* Ed ultre *a* quello *seguendo* sopra *dicciò* il 11
ragionare *con le sue briate*, non sapendo che 'l cavaliere, de cui sì largo parlava, de la muglie fusse in alcuno modo invaghito, racontò tant'altre *degnie* parte *delle sue* virtù, *onestà*, piacevolezza e magnificenzie, che ivi non restò persona alcuna che non gli *devenesse* assai più partesana che non era lui.

E tra gli altre madonna Fiola, che giammai né lui né *sue* 12
virtù gli erano *pussute* nel petto entrare, udendo tante lode dargli dal suo marito (*quale, come è detto, lei sopra ogni altra cosa amava*), *e per quello dando alle soe* parole mirabele fede, gli fu cagione de la passata dorezza in sommamente amarlo *si* convertire. E *tornata* a casa *presa onde libera n'*era uscita, disiderava che 'l suo amante passasse, *acciocché*, con piacevole vista mostrandolisi, *el* facesse accorto esserese de *complessione e qualità* motata. E come volse la lieta fortuna de tutti dui 13
che la donna, in quisti pinsieri stando, *vedde* vinire il cavaliero, più polito e bello parendoli che l'usato assai, *e accavallo passare dinanzi a sua casa, e* senza speranza de resposta al modo solito *gli fecie una* amorosa inclinata; quale dalla donna visto, *como* già preposto avea, con piacevolezza grandi gli *rindì il* saluto.

*Decché* il cavaliero, ultre modo contento e maravegliato, 14
*si* partì ed a casa *tornato* cominciò a pensare e con seco medesmo a travagliarse *sopra* de tale novità. E cognoscendo lui non avere niuna cosa nuova o strana adoperata che a

tanto graziosa *gli si mostrare* l'avesse indutta, né sapendo *dicciò* vero *giudicio* darne, cossì confuso dimorando, mandò per uno suo *stretto* amico, consapevole d'*ognie* suo secreto; *quale a lui venuto, il nuovo accidente* e tutti *suoi* maravigliosi pinsieri pontalmente *gli racontò.*

15 L'amico, che *prodentissimo* era e fuori d'ognie amerosa passione, *de lui ammirato, e de* suo' pinsieri fandosi beffe, *cussì* gli *respuose*: — *Signior mio, io non so se amore di nuovo o altro ne sia stato cagione de abbagliarte* l'intelletto, *ed in parte privatote del debito sentimento, de* non farete cognioscere la qualità de le femene, ed *a* quello che *la* loro defettiva natura le ha produtte. Pensi tu che niuna de loro, per savia che sia tenuta,
16 se trova fermezza o stabilità alcuna? Certo le più de loro sono incontenenti, senza fede, ritrose, vindicative, piene de sospetto, con poco amore, e vòte d'ogni carità. La invidia, como a propria passione, tiene *el* sommo luoco nel centro *de* loro core; in esse non è ragione, né con veruna temperata maniera *giamai* se *muoveno*; nelle cause loro alcuno ordene *giudiciario* se *servò mai si* non a la *scavestrata*, eligendo sempre *el pegio*,
17 secondo *dal lieve loro* cervello sono tirate. E che ciò sia vero, quante volte *abiamo* visto agli dì nostri una donna essere *vaghigiata* da più e diversi amanti, *e ciascuno fornito secondo el suo grado de tutte laudevole parte che perfetto amante deve avere*, ed essa, togliendo *esempio* da la libidinosa lupa, schernendoli tutti, s'è data ad *un* vile ribaldo *pieno d'ognie scele-*
18 *ragine? Ed ultre ciò, non sai tu ogie essere donna in questa ciptà, la quale un longhissimo tempo se ha già goduta con un valeruso amante, d'ogne virtù, bellezza e nobilità copioso, e per esso posta cento volte la sua vita in piriglio; e dopo, per lo esserese il misero amante per alcune soe oportunità per piccolo tempo da lei assentato, essa senza giusta causa è procesa avanti, e proccacciatosi un nuovo amadore che all'altro non serebbe bon servidore, ed a quello donarsi del tutto abandonatamente, el primo tornando il tiene per capitale inimico, e 'l grandi amore esserese in fiero*
19 *odio convertito?* Dunque cridi tu che costei al mostrarte tanta salvatichezza, per la quale se' stato più volte vicino alla morte, abbia in ciò servato mai ordene o ragione, si non gloriandosi de avere un longo tempo ... un *sì* fatto *amadore* come tu *se'*? E *sotto* colore de onestà se è goduta de vederte stentare, e *questo anco è causato per* augmentare la fama de *sua bellezza.*
20 E cossì anco te pòi rendere securo che senza ordene, o tu avernele data *de nuovo* cagione, per non *digenerare* da loro

*villano sesso, se t'è mostrata* tanto graziosa. Però non dubito che tu, seguendo la pista, ante che *questo* pianeto che regnia *tramute*, ottenerai la vittoria de *toa* longa impresa. *Pareme*, 21
*dunque, che tu in quisto punto davanti gli te representa, e trovandola nel semele preposito*, senza più indugiare gli scrive, e cerca *l'ottenere* de posserle parlare, battendo *el* ferro ne la sua caldezza, ché de certo il disignio *te riuscirà* al tuo ottato fine.

E con queste ed *altre assai semele* parole, *le* fe' intendere 22
la qualità e natura delle femene, confortandolo che *che* [*sic!*] de niuna loro buona grazia molto se allegrasse, né del contrario soverchiamente se attristasse, però che né dell'uno né dell'altro era da fare molto caso, sicome de cose non durivole e senza fermezza alcuna; anzi de loro cogliere *el* frutto secondo *el* dì e la stagione, non pensando mai al passato, né al futuro *ponere* alcuna speranza. E, ciò *operando*, e questa 23
*ed* ogniuna dell'altre *de continuo restaranno ucellate*, e poco o niente goderanno de loro innata malicia e *gattività*. Il cavaliero, dalle parole del vero amico tutto raconfortato, subito *montò a cavallo, e di nuovi e più ricchi vestimenti adobatosi, con lento passo se avviò verso quel luoco, onde da la donna la grata resposta recevette; quale, da lei visto e cogniosciuto, fattasi alla fenestra più graziosa e gaia che da prima gli si dimostrò. Decché el cavaliero lieto a maraviglia se ne ritornò, e con gran* 24
*piacere presa* la carta, a l'amata donna *una ornata e piatosa littere* scrisse, e dopo lo narrarle *el longo e* ferventissimo amore *portatoli, la gran passione, le vigilie e le fatiche, el nuovo offrirese in avere ed in persona, el sommamente rengraziarla che con tanta bona grazia gli s'era dimostrata, concludendo le multe parole in uno, la pregava che se digniasse dargli* tempo e luoco de compita udienza, *acciocché* tanti longhissimi affanni da una sola volta parlarle fussero restorati.

E quella *serrata e* cautamente mandatale, e da lei con festa 25
recevuta e letta, notando tutte *effettuose ed amorivole parole delle quale la lettere abondevolemente era fornita*, per sì fatta manera gl'introrono *nel suo di nuovo* contaminato core, che non solo *del tutto se dispuose prestarli piena* udienza, ma senza alcuno *reservo* donargli il suo amore. E subito con 26
assai acconcia manera gli respuose che la seguente sera al suo giardino *se conducesse a piè del cotale arbiro, ed ivi* l'attendesse; ché, adormito il suo marito, e 'l resto delle *briate* poste in assetto, a lui andarebbe *vie* più che volentieri. Il 27
cavaliero, lietissimo come ciascuno *può* pensare, parendogli

che 'l conseglio de l'amico procedesse, come notte fu, accompagniato da *certi suoi fidi* famigli, *e degli arnesi che in ciò se requedono vistitosi*, quando ora gli parve, al signato luoco aspettando la *sua* donna se condusse; la quale, non dopo molto longo aspettare, sentendo che 'l cavaliero era venuto, *chietamente* aperto l'uscio ch'al giardino *andava*, con menuti passi
28 a lui se ne venne. Quale, fattoglisi incontro con le braccia aperte, graziosamente la recevette, dicendo: — Ben venga l'anima mia, per la quale tanti *insupportabili* affanni ho già sostenuti! —

29 E dopo milli dulcissimi *basci* e dati e recevuti, *appartiti i* famigli, sotto uno odorifero pomo *aragio* se puosero a sedere, aspettando il segno de una *sua* fidata fante, che ad una camera terrena *le* conducesse, *dove* un *litticino* con *gran* dilicatura e
30 ben proffumato per loro avea acconciato. E *quivi stando, tenendosi per mano*, solazzando e *basciandosi* come negli aspettati ultimi termini si *riquiede*, venne nel disio al cavaliere de domandarla *quale fusse stata la* cagione de tanta fiera rigidezza per sì longo tempo *mostratali*, e come così de subito, fuori d'ognie *sua* speranza, tanto graziosa e benignia gli *s'era* dinanzi *apparita, e conduttasi a fargli consequire li digni effetti,*
31 *quali puro* vedendoli appena credere possea. La donna, senza *aspettare* tempo a la resposta, gli disse: — Caro e dulcissimo signore della vita mia, a la tua piacevole dimanda satisfacendo, per quello più breve modo che posso *te* responderò. Egli è vero che tanto tempo *dura ed alpestra* mostrata me te sono, e *fuorsi più che mai donna a suo amante se dimostrasse*; e certo *ciò non è processo d'alcuno mancamento che in te cognosciuto avesse, anzi te ho sempre reputato ultre ogni altro cavaliero valeroso, costumato e d'ognie singolare parte ornato, e degnio d'essere amato da qualunque donna per grandi e bella che fusse.*
32 *Macciò lo ha causato*, ultre la conservazione del mio onore *e buona fama, il grandissimo* amore quale *ho sempre portato e porto* al mio marito, al quale, per niuno accidente per grandi che stato fusse, io non *arei*, non che fatta, ma *puro* pensata cosa alcuna che in dissonore *li tornasse*. E *questo amore medesmo* che porto *a mio marito*, è stato de tale *qualità e* natura, ed *have* avuto in sé tanta forza, *de condureme* nelle toe *amerose* braccia, *ove di certo puro sono*; e dirove il come. L'altro
33 eri, andando *accaccia* con mio marito e con alcun'altre delle donne nostre, *vedemo* un *salvagio* falcone sequendo certe starne, quale, come è *di* loro costume, subito tutte le disperse *e sba-*

*rattò*. *Decché* mio marito disse che *le* parve vedere *messere* Berteramo a la battaglia cacciando gl'inimici, ed ultre ciò, continuando sopra de te il suo ragionare, *disse e* racontò tante mirabele virtù e somme lode de' fatti *tuoi*, che non solo io, che *de ragione amarte* era costretta, ma quante ivi ne eravamo, ogniuna pregava Idio per lo tuo felice stato, e tutte *devennemo* disiderose de *compiacirte*; e più, disse che a lui *parea* per debito de toe virtù amare cui te amava, e gli contrarii avere per *mortali* inimici. *Decché* io, che a lui sono tutta *obsequiosa*, 34
cognoscendo essergli sommamente caro che ogniuno te amasse, compresi che *magiormente* gli era piacere *chelle sue cose con tutto 'l core* te amassero. E cossì, *con meco medesmo consigliata d'allora in qua, de a lui piacere ed a te servire del tutto me dispuosi, e cossì ho fatto ed intendo di fare per lo innanzi, sì come li effetti de continuo te ne rerenderanno* [sic!] *magiore testimonio*.

*Messere* Berteramo, che de usare magnificencie e liberalità 35
grandissime da li teneri anni era accostumato, udendo che 'l marito de colei, per sì eccessivamente lodarlo ed amarlo, la grazia de la muglie avea acquistata, mosso da una virtù de vero e buon cavaliero, fra sé disse: — Deh, *messere* Berteramo, serai *tu mai* villano cavaliero per sì vile e minima cosa, como è l'usare con una donna, ancora che tanti anni l'abbi disiderata? E posto che questa fusse la *somma e la* più cara cosa 36
che donare potissi, non serà tanto *magioremente* lodata la tua usata virtù? Le magnificenzie non consisteno a *dimostrarnosi* alle cose de poca qualità, si non alle alte, e quando a sé medesmo dispiaceno. Tu non trovasti al tuo vivente uomo alcuno, che 37
de usare cortesie e liberalità te *avanzasse* mai; ed in che atto potrai mostrare la integrità de toe virtù più che in questo, e massimamente avendola in *toa* balìa, e credendo con lei *molto* tempo con felicità godere, e con la virtù e ragione vincendo te medesmo, del tuo *ottato e longo* desiderio te privi? Ed ultre ciò, se 'l marito de costei te fusse capitale inimico, ed 38
*avesse cercato de continuo* abbattere la tua fama e gloria, che pegiore e più odiosa vendetta potresti de lui *prendere* che vituperarlo in eterno, *e de onore e contentezza privarlo*? Dunque quale ragione e quale onestà il vuole, che *si debiano cossì* gli amici como inimici trattare? E che questo *sia tuo* perfet- 39
tissimo amico, tu lo hai da lei medesmo *apertamente sentito*, ché non per altro che per l'amore che suo marito te porta, s'è *cqui* condutta a donarte il suo amore; tu *pigliandolo*, che

*degnio guidardone* averà del suo verso de te benvolere, e del sommamente lodarte in assenzia, come negli veri amici se *recerca*? *Ora* non piazza a Dio che in cavaliero d'Aquino tale villania *casca* giammai!

40 E cossì, senza più dell'amore e delle bellizze de la donna recordarse, a lei rivolto, disse: — Cara *sorella*, *tolgalo Idio* che l'amore che me porta il tuo virtuoso marito, *e 'l soverchio* lodarme *e* tante altre cose per lui ditte ed operate verso *di* me, *quale sono state unica cagione de cqui condurte*, recevano tale vicioso guidardone, de farme in alcuno atto procedere contro le *sue* cose, che in dissonore *le* possano né poco, né molto
41 ritornare. Anzi sempre da *quinci innanzi* ponerò per lui la persona e le facultà, come per proprio fratello e lialissimo amico se deveno ponere, e te averò de continuo per sorella, offerendome de quanto che me sia e vaglia, con lo avere e le corporale forze, per lo conservare del tuo onore e *buono nome*.

42 E sciolti da un fazzoletto certe *polite e ricchissime* gioie, che per *donargliele* avea portate, gli le bottò in *grebbo*, dicendo: — Portarai queste per mio amore, e, recordandote del mio presente adoperare, pensa d'essere più liale *al* tuo marito che stata non se'. — E teneramente in fronte *basciatala*, e molte grazie rendutele de *la* sua liberale venuta, da lei se partì.
43 La donna, *rimasta sì* confusa *ed abbagliata che non gli fu concieso fagli altra risposta se non: — Io me te racomando —*, e tirata da loro innata avarizia, strengendo a sé le carissime gioie, in casa se ritornò. *Ove accadde che, lei essendo d'anni piena, venendo a morte, al suo ultimo partire al marito pontal-*
44 *mente il fatto racontò. Il che divulgatosi*, fu dato *vanto* a *messer* Berteramo, como era soprano nell'arme, animoso, *gagliardo* e proveduto, cossì de magnificencie, liberalità e somme virtù avanzare ogni altro cavaliero, che dentro e fuori *de* Italia ne
45 la sua età fusse stato giammai. *Messere Corrado, parendoli per debito essergli obligato, reintegrando con lui l'amicia, finché vissero, sommamente s'amorono, operando l'uno per l'altro ciocché per veri amici si deve operare; godendo e dandosi bon tempo finché in quisto mundo loro fu concieso lo stare, felicemente vissero.*

## [XXXI]

*Alla molto virtuosa ed* illustrissima *Madonna Elianora* d'Ara- 1
gona, *del re nostro signore dilettissima figliola.*

Se delle cose prospere e giocunde, ornate *di molte* facecie 2
e giocose piacevolezze, la natura *tira gli ascoltanti a prendere de quelle piacere, festa ed allegrezza*, non altramente me pare, illustrissima *mia* madonna, che, legendo o ascoltando de l'altrui *l'*infelici avversi ed orribili casi, da *la* umanità siamo constretti a dovergli con le nostre più amare lacreme *nel* loro miserie piangendo accompagniare. Il che, essendome venuto a noticia 3
un fiero, disaventurato e *sanguinoso caso* de dui infelicissimi amanti, da loro prava fortuna menati e condutti a supplicio de crodelissema morte, ho deliberato a te, più ch'altra madonna de umanità e compassionevole carità vestita, de tale orrendo mestuoso *e lacremevole* avvenimento dare particolare avviso; *acciocché*, tu legendo o altri ascoltando, da compas- 4
sione vente, alcuna piatosa lacrimetta spargendo, me persuado che non piccolo refrigerio ne senteranno de' dui giovinetti amanti le misere anime, quale penso che ne le eterne fiamme siano crociate.

Avendome la fama, verissima reportatrice de' vetusti fatti, 5
manifestato come al tempo che nel reame de Francia *sussitò* la Pocella, *in* la città de Nanzì, prima e nobilissima *trall'*altre del ducato de Loreno, *furono* dui multo generosi e strenui cavalieri, ogniuno de issi antiquissimo barone de certe castelle e ville poste *d'intorno* de ditta *cictà*, de' quali l'uno era chiamato il signore de Cundì, e l'altro *messere* Jannes de *Bruxie*. E come la fortuna avea *conceso* al signore de Cundì una sola 6
figliola nominata Martina, secundo la *sua* tenera età de virtù singulari e de laudivoli custumi repiena, *e* formosa *del* corpo e *del* viso ultre *totto* 'l resto del suo paese, cossì anco a *messer* Jannes, *dopo* multi avuti figlioli, un solo gli n'era rimasto, per nome detto Loisi, quasi de una medesmo età con la Martina, assai bello, de gran core e *d'ognie* virtù copioso. E quan- 7
tunque tra detti baroni fusse certa larga parentela, non di meno era tra *i* loro antiqui avuli, da mano in mano augmentando, contratta una amistà e domestichezza sì grandi, che, ultre *al* continuo visitarse che l'uno in casa dell'altro faceano, parea che i vassalli e l'altri *buoni* avessero *per* manera comonicati, che *apena* divisione alcuna tra loro se *conoscea*.

8 Ed essendo omai Loisi *ne* la età virile, avenne che per lo continuo vederse con la Martina, e per la multa prattica che insiem*i* aveano, e senza sospetto o guardia d'alcuno *che l'un dell'altro, se retrovorono* parimente *sì nelle* fiamme d'amore accesi, che niuno *de loro* possea o sapea riposo alcuno pigliare, si non quant*o* erano insiem*i* ragionando e solazzando, secondo
9 *d'amore* e da loro fiurita età *eran* tirati. E in tale ameroso gioco più anni *menorono con filicità* loro gioventù, senza *però*
10 *essereno a niuno inlicito o dissonesto* atto processi. E *quantunque* da ciascuna delle part*i* sommamente fusse desiderato gostare d'amore l'ultimi e più suavi frutti, non di meno Loisi, che alquanto più temperatamente era preso, schifando il biasemo de la giovene e del suo parentad*o*, con seco medesmo preposto avea, *ancora che mancamento de attitudine non lo impedesse*, de mai con lei avere carnale *congioncione*, *si* per matrimoniale lege non gli fusse stato *concieso*; e tale virtuosa e incomutabele *intencione a la sua Martina più volte* fe' palese; alla quale multo piacendo, de continuo il confortava che per *via d'alcuno buon mezzo* a li loro padri tale parentela fosse posta avanti.

11 *Il giovene, non meno che lei decciò disideroso, lui medesmo al suo* padre con acconcia manera *il so volere fe' manifesto; il che anco allui, quanto dire se può, fu grato, si' per contentezza del suo unico e virtuoso figliuolo, e si' per lo futuro e grandi*
12 *ereditagio che la giovenetta aspettava. E per non dare al fatto più longa dimora, per un loro comone e stretto amico*, al signore de Cundì fe' fare *la ditta requesta*; il quale, *senza punto torbarese, respuose che lui intendeva de sua unica e rechessima figliola proccacciare un nuovo parentato, e quanto gli era possebele cercare d'avantagiare la sua condicione, e per quello il pregava che de tale pinsiero se restasse, senza però scemargli un punto de l'amore e domestichezza tra loro de tanti anni già contratta.*
13 *Messere Jannes, avuta la resposta, ancora che con rencriscimento l'ascoltasse, puro, essendo prodentissimo, cognobe che le bone e vere ragioni, per lo Signore de Cundì allegate, il dovessero indure a quello denegare; ed ultre ciò, non essendo d'amore stimo-*
14 *lato, prepuose daresene pace. E per quello modo che più onesto gli parve, al figliolo disse che la ragionata parentela non era per reuscire, e però più avante dicciò non si parlasse. Ed ultre ciò gli persuase e comandò che la prattica de la casa e de la giovene avesse per manera moderata che, altro che chiamato o per caso necessario o non pensato, per alcun modo in quella ito fusse.*

*Loisi, sentendo* che per usare summa virtù *ed onestà* glie 15
n'era sì male avvenuto, *fu di tanto insopportabele dolore afflitto*, che lui non sapeva da *quale* catene gli fusse l'anima nel misero corpo retenuta; *e dal padre senza reprecargli cosa alcuna partitose, n'andò in camera, ove essendo* quanti e quali fossero *stati* gli amerosi pianti, *i fucusi* suspiri, *e* gli amari ramarichii, longo e soverchio seria il *raccontare. Puro, in sé tornando*, pre- 16
puose *e* per lettere *e* per uno *descreto* loro messagiero *tale venenosa nuova a la soa* Martina *intimare, ed ultre ciò piatosamente la pregare* se alcuno modo a la loro salute cognosciuto avesse, gli ne donasse avviso; e *fatto il pinsiero e con assai ornate ed affettuose parole* scritta la lettere, a lei la mandò.

La giovene, *che dal dì davanti con dolore inestimabele da la* 17
*madre la data resposta del padre avea già sentita, e* con seco medesmo diliberato avesse *seguire e demostrare* la grandezza de l'animo suo, *vedendo el messo*, con lacremevole viso la *lettere* prese, *e dopo che con multe amare lacreme la ebbe* letta *e reletta*, impedita dal dolore e da *la* incomodità de non possere per *lettere* respondere, al *fido* latore disse: — O sulo consapevole 18
de la nostra occulta e fiera passione, *recomandaramie al mio signore*, e digli che o lui serà mio marito e unico signore de la vita mia, o vero con ferro o con veneno io medesmo verrò *volenterosa a scacciareme* l'anima da l'afflitto corpo. E quan- 19
tunque lui con la soverchia virtù, e con lo cercare più l'onore de mio padre che amore e la nostra gioventù *nce* spronava, ha convertiti gli nostri *magiuri* diletti in non posserence né parlare né vedere, non di meno, se a lui dà il cuori *vinire con sua compagnia* di sotto quisto nostro castello a pie' de la finestra *della camara* mia, con scale di corda e ogni altra cosa oportuna da *possereme* a lui calare, io subito me ne verrò, e *andaremo* a qualche castello d'alcuni *nostri* comuni parenti, ed ivi contraeremo *el* nostro matrimonio. E saputo il fatto, se a mio 20
*padre* piacerà, starà bene; e quando *no*, la cosa serà puro fatta, e gli converrà usare del savio, convertendo il non potere più in virtuosa liberalità. E *si* puro in ciò *si dispone, digli che* questa venente notte ne la ragionata manera, senza più indugiare, *cqui* se ne venga.

Il fido famiglio, con la bene ascoltata *imbasciata*, e con un 21
certo preso segnio, ché per iscambio non recevessero inganno, da lei *si* partì, e giunto al suo signore, pontalmente il fatto gli *racontò*. Al quale *né molti priechi o suasive ragioni* bisogniarno, *però che lui cento volte quello e pegio avea diliberato*

22 *per satisfare i loro infiammati cuori. Ed acciò seguire, requesti* circa venti gagliardi e animosi gioveni, *suoi* domestici e fidati vassalli, e ognie cosa *necessaria* che in ciò se *requedeva* posta in ordene, come notte fu, per lo camino che non era multo *di* longi, *queti* e senza strepito, in poche ore *si trovò con sua*
23 *compagnia di* sotto la signiata finestra de la *sua* donna. E dato il preso segnio, e da lei, che con sollicitudine aspettava, *enteso* e cognìosciuto, subito bottò un forte filo giù, con lo quale essi la scala legata, e *tirata su*, ed appicciati multo bene *gli* rampiglioni *di* ferro all'urlo della finestra, senza niuna dottanza, como se quell'arte più volte avesse usata, per quella se ne venne giù; e dal suo Loisi in braccio racolta, *dopo* infiniti basci, se condussero a la strata, *ed a due* portanti *rontini* per ciò menati *cavalcorono*, *ed ordinato* a una guida in *qual* parte condurre *le* volea; e gli fanti, quali avanti e quale dietro, con gran piacere *sequevano* il preso camino.

24 Ma i loro contrarii fati *avendo fuorsi* altramenti diliberato *i loro amerosi disii e somma felicità a la quale pervenire credeano*, ad uno *orrendo e sanguinoso* fine *le* condusse; però che non avendo appena un *meglio* caminati, che loro discarricò una piogia sì *grandi* e continua, con tanta contrarietà de venti e folta *neve*, *de* spaventevoli troni è *fulguri*, che parea che la machina mundiale tutta insiemi ne volesse venire giù.

25 La *uscurità* era sì grande e la tempesta sì noiosa, che non *solo* colloro che erano a *pedi*, e la magiore parte in *giobarello*, *si ismarereno con la guida insiemi*, chi in *cqua* e chi in là fugendo, ove *mei'* scampare credeano, ma *appena* i dui amanti,

26 presi e legati per mano, l'*un* l'altro vedere se posseano; e tutti territi e *paurosi*, non tale subita *dimostracione* fusse flagello *da* Dio per *la* loro rapina mandato, non sapendo ove *si* fussero né quale camino togliere, non sentendo niuno de' loro compagni, *né chiamandoli respondeano*, recomandandosi a Dio, data la briglia *a'* cavalli, commesero il camino *e* la loro vita ad arbitrio de *quilli* e della fortuna.

27 Ed avendono più miglie or *cqua* or là, como nave senza *nauchiero*, caminati, *chiamati dalla* cruda morte *all'*ultimo *sopplicio*, *avvenne che* videro *di longi* un piccolo lume, e da quello alcuna speranza *presi de loro salute*, verso detto lume i cavalli *dirizzorono*, senza però la *crodelità* del tempo un punto

28 mancargli. E *dopo* loro multo caminare al luoco del visto lume giunti, picchiato a l'uscio, ed essendo *alloro* e respuosto ed aperto, *trovarono* quello essere uno spitale de lazzari; ove

certi de *dette* guaste *briate* loro *fattosi* incontro, *le dimandorono* cui *le* avea ivi condutti. *I* dui giovenetti *che* erano sì *indebi-* 29
*liti ed assederati*, che con dificultà posseano parlare, per *quel* più breve modo che possette, Loisi respuose che la *malignità* del tempo e loro crocciosa fortuna n'era stata cagione; appresso *le* pregò che per amore de Dio d'alquanto fuoco li fussero liberali. Colloro, ancora che in specie de dannati, 30
como a distituti de speranza de salute, assomigliare se *possano*, ché in essi non regnia umanità o carità alcuna, puro, mossi *da una debole* compassione, *le agiutorono* a dismontare, e *conduttili a* la loro cocina, *intorno* ad un gran fuoco con essi loro *si possero assedere*; e come che la natura de' *due* giovenetti alquanto *oborresse* la prattica de *tale* contaminate e guaste gente, puro, non possendono più ultre, se ingegniavano *daresene* pace. *Ed insiemi ragionando de la loro venuta, come* 31
*aveano i compagni ismarriti, ed altre favole per Loisi composte, disse che, se la piogia mancava, al fare del dì intendeano al camino reentrare, e per quello pregò un de essi che a li loro faticati cavalli almeno avessero un poco di rigetto donato. Cului dicciò anco le volse essere cortese, e subito le collocao con l'asini loro.*

Erano *a' dui giovenetti* per la virtù del fuoco le fugite bel- 32
lizze retornate, *per modo tale* che parea che a Diana e a Narciso avessero la forma rapita. Questo dunque fu cagione ad uno impio ribaldo de *detti* guasti, che la passata guerra era stato al soldo, e *per suo dissordinato vivere più che niuno* de l'altri diturpato e marcio, de fargli nel sfrenato *di*disiderio [sic!] vinire, de volere la bella giovenetta carnalmente cognioscere; e da fiera libidine assalito, *si* dispuose del tutto, con la morte del *giovane* amante *de la* preda, *quale diceva essergli da la sua fortuna davanti mandata, eternalmente goderse. Ed acciò seguire diliberato*, senza mutare *altrimente* 33
conseglio, *fidatosi de un* suo compagnio non meno ribaldo ed inumano de lui, se ne *andarono* a la stalla, e l'uno *discapulati* i cavalli, fando *romore*, e chiamando: — O gentiluomo, vieni ed acconcia *i tuoi* cavalli, ché non impacciano gli asini nostri. — e l'altro, posto dietro la porta con una gran secura in mano, aspettava de fare l'*orrebele* omicidio.

Deh, ribalda Fortuna, *vulubele* e non contenta de niuna longa 34
felicità *d'alcuno* tuo subietto, e con che losenghevole speranza hai condutte le doe innocente colombe a l'ultima rete de loro più cruda morte! E si a grato non te era che li miseri amanti

avessero per *tuoi* tranquilli e abonazzati mari con prosperità *navigati*, non *avivi* tu infiniti altri modi, e in vita e in morte,
35 de *separarereglie*? Dunque questa *sula* via como a più *crodele* te *serbasti*? Certo io non so altro che *intorno* a toe detestande opere dire me *te* sappia, *si* non misero *collui* che in te pone *sua* fede e speranza!

36 Loisi, sentendosi chiamare, ancora che duro gli *paresse* l'andare e 'l *partirese* dal fuoco, puro, per adagiare i *suoi* cavalli, con *debole* passo verso la stalla se avviò, lassando la donna, con altri assai, e maschi e *femene*, de *detti* lazzari in compagnia; e né prima fu giunto, che 'l fiero ribaldo gli *diedi* una percossa tale con la *detta secure* in testa, che, senza possere dire omei, il *bottò* morto a terra; e ancora che cognioscesse *veramente lui* essere morto, con più altri dispiatati colpi *le*
37 andò la testa percotendo. E quivi lasciatolo, ove era la infelice giovene se ne vennero, ed essendo costoro *tra* gli altri *come magiuri*, al resto de *la briate* imposero che ciascuno al
38 *so* luoco s'andasse a posare; e subito *cossì* fu fatto. La misera Martina rimasta sola, e *puro dimandando del suo Loisi*, e non gli essendo *rispuosto*, a la fine *quello che di lei era preso*, *fattosi avanti*, con *la* sua *rauca e guasta* voce gli disse: — Figliola mia, a te conviene avere *paciencia*, però che *nui* in *questo* punto abbiamo *ucciso* il tuo uomo, e imperciò in lui non più *isperare*, ch'io intendo de *la* tua *gintile* persona, fin che serò vivo, goderme.

39 O *piatose* e *lacrimevoli* donne, che nella mia *denigrata* novella il *crodilissimo* e mai non udito caso vi sète digniate de legere e d'ascoltare, se niuna *di* voi mai unicamente amò suo marito o d'altro amante fusse fieramente presa, e voi, gioveni innamorati, che nel colmo *della* vostra fiorita età già *sèti*, se amore per alcun tempo i vostri petti de *pari* fiamme rescaldò, deh!, io ve prego, se umanità alcuna in voi regnia, con le vostre più mestuose lacrime accompagniati a piangere la mia penna, che scrivere non sa né vale l'acerbo e *intollerabele* dolore, che la *giovane*, disaventurata più ch'altra *femena*, in *quil* punto
40 *sintì*. Però ch'io volendone alcuna cosa narrare, *mi s'è representato* le spaventivole imagine *de' detti* lazzari che dintorno a la *infelice* giovene stavano, con gli occhi arrobinati e pelate ceglie, li nasi rusi, le guance *tomodose* e de' più varii *colori dipente*, *le labre rivolte* e *marce*, *e* le *mani* fedate *e paraletiche* ed attratte, che, como nui *vegiamo*, più a diabolica che ad umana forma sono *assomigliati*, *quale* sono de tanta forza, che

*impediscano* la mia tremante mano, che *de* scrivere più ultre non gli è *concieso*.

Voi dunque che con pietà *ascoltati*, *considerati* quali pen- 41
sieri *furono i suoi*, e de quanto spavento, ultre il cordoglio, gli era cagione il *vederesi* tra dui ferocissimi cani, *che eran* sì infiammati, che parea che ogniuno de essi volesse essere il primo corretore. Lei, ultre li immensi gridi e 'l percuoterse 42
de continuo la testa al muro, e *'l graffiarse il dilicato vulto*, più volte tramortita e *puro* in sé *tornata*, cognoscendo che niuno riparo o *soccurso* a la soa salute non v'era, *diliberò* senza alcuna pagura, come *alla* vita avea il suo Loisi accompagniato, *cossì* a la morte il volere seguire ed accompagniare. E, rivolta a 43
quelle rapace *fere*, *e* disse: — O dispiatati ed inumani spiriti, per lo *solo* Idio vi prego che *dopo* che de l'unico tesoro de la vita mia privata me *aviti*, prima che ad altro atto de *la* mia persone *procedati*, *de singolare* grazia me sia *concieso* che 'l *morto corpo* del mio misero signore possa un poco vedere, e *satisfarme* alquanto *de* con le mei amare lacrime il sanguinoso *volto le* lavare.

Essi, *che i loro pinsieri* da quello che la donna operare volea 44
erano multo lontani, ed *anco* per compiacierli, le *volcero* de tale dimanda essere cortesi, e *conduttala* al *luoco* ove il disaventurato Loisi morto *giaceva*. Quale da *la donna* visto, fatta furiosa 45
a guisa *di* matta, con un grido che toccò il cielo, senza alcun *ritegnio* gli si *bottò* addosso; e dopo che quanto gli parve e *di* lacrimare e *di* basciarlo se ebbe saciata, ancora che un *coltellino* ammanito se avesse per fornire il suo fiero proponimento, non di meno, guardando di lato al *so* amante, *e vidigli* la daga da *colloro* anco *lasciatoli*, pensò quella essere più corta ed espedita via a reuscirgli il suo *disignio*; e nascosamente *tolta*, e fra sé e 'l *morto* occultatala, disse: — Ante che 'l *pre-* 46
*perato* ferro il *core* transfiga, chiamo a te, *graciuso* spirito del mio signiore, quale poco avante violente *se'* uscito da quisto afflitto corpo; pregote che *a* te non sia *noiuso* l'aspettare *el* mio, quale *volentario* con teco se congiungerà; *tengavi* astretti congiunti lo eterno amore *accieso de pari* fiamme; e si a li 47
nostri corpi nel loro *constituito termene* non fu *conceso de* vivendo insiemi godere, *voi* che perpetui *sèti solo* d'essere insiemi annodati, *de questo godati*, e quale se vuole *luoco*, che a vui *serà* sortito, quello eternalmente *possedati*. E tu, o nobele e 48
*molto* amato corpo, prenderai per sacrificio e parentela *el* mio, *quale a te* non in piacere ma per vittima te era reservato; e gli

funebrii *censi*, quali a compite esequie donare se *sogliono*, *siano i* nostri sangui insiemi commisti ed ammarciti in *quisto vili luoco*.

49 E ciò detto, benché de più longo piangere e ramaricarse avesse nel disio, ed altre assai *piatose* parole a dire gli restassero, puro, pensando al fornire del suo ultimo e prepostato curso, *a tale che i due innamorati spiriti insiemi se unissero*, destramente acconciato *el* pomo de detta daga al petto del morto corpo e l'*agutissima* ponta al dritto del suo *core*, senza alcuno resparagnio o *paura* sopra de quella premendosi, se lassò dal
50 fredo ferro passare, dicendo: — Ah, *dispietati* cani, *se dalla nostra prava sorte vi fu concieso da li nostri più dulci anni con cruda morte separarence, voi non averete tanta forza per alcun tempo li nostri spiriti dividere o separare! — Ed abracciatosi stretta con lo* morto *amati*, da questa dolente vita *si*
51 *partì*. Coloro *appena ebbero le* parole sentite, che *videro* più *che* un palmo del ferro essergli fuore le spalle avanzato. *Furono dicciò* presso che morti de dolore; e timendo de *la* loro vita, subito *fierono* una gran fossa, *in quella medesma stalla, le sotterrono cossì abracciati e feriti insiemi come giaceano. E semelemente morti ed atterrati i loro cavalli, con gran timore se n'andorono apposare.*

52 *La mattina venente la madre de la Martina, cercatala in camera e non trovatala, chiamato il signiore e trovata la scala alla finestra appiccata, compresero per certo esserese fugita. Quali, ultre il dolore inestimabele che meritamente sentire debono, ebbero per fermo che, per la negata parentela, Loisi de Bruxie loro avesse*
53 *in tale modo la figliola rapita. Tuttavia, cognoscendo che 'l dolore al remediare non giovava, dopo multi e varii pinsieri sopra dicciò avuti, mandò a messere Jannes, ed ultre il ramaricarse del dissonesto e vetuperevole atto per lo figliuolo adoperato, il pregava che col suo antiveduto pinsiero, che per lui solo era rimasto, si*
54 *avesse tale commesso e grieve errore raconciato. Messere Jannes, recevuta la imbasciata, quantunque, come prima dissemo, tale parentela multo gli averebbe agratata, non di meno dolendole forte del modo nel quale il figliolo avea sopra dicciò furtivamente eseguito, se escusò con la verità, offerendo, dal suo canto, volere quanto bisogniava a satisfacimento del comone onore adoperare, concludendo de savereno ove i dui amanti fogiti fossero, e che con buona grazia e pari loro consentimento tale amore in matrimonio fosse convertito.*

55 *Il signiore de Cundì de la grata resposta alquanto si rapacificò, e, mandato per tutti dui, in qua in là cercando e sottilmente*

*inquidendo, non solo per le castelle e terre del docato de lo Reno per trovare i due fugiti amanti, ma per tutto 'l reame di Francia, e non trovando di loro né pedata né orma, nacque ne l'animo per fermo al signiore di Cundì che messere Jannes tenesse la innamorata coppia ad alcuno de soi castelle occultati, per fargli in lascivia e senza matrimonio godere. Da l'altro canto messer* 56
*Jannes, amando e con ragione più che la propria vita il so unico e virtuoso figliolo, tenea per indubitato che 'l signiore de Cundì le avesse quella notte, sentita la fuga, fatti seguire, prendere e per vendetta amazzare, atteso che da' loro compagni avea sentito che multo presso del castello la tempesta le avea ismarriti e seperati. Ed in tali loro contrarii e falsi opinioni dimorando,* 57
*nacque tra loro una guerra sì fiera, continua e mortale, che, ultre che tutto 'l paese fu puosto in preda, rapina ed in fuoco, in meno de uno anno si trovorono fra le doe parte essereno più de ducento uomini tra paesani e soldati per la ditta cagione già morti.*

*E credendo ogniuno de loro avere giusta querela, non valea* 58
*né dal Re o d'altro barone de Francia operare a porre fra costoro pace; ove avvenne che, partendosi certi lazzari dal detto spitale, ancora che del commesso male non fussero stati consapevoli, puro, avendone con rincriscimento il vero del fatto sentito, e recapitandono a la cità dinanzi, e domandando de l'accagione che 'l paese in guerra mortale fremeva, loro fu detto de quella il convenente. Essi, recordandosi de' dui morti giovani che anco* 59
*nella stalla di loro spitale dimoravano, ad un gran cittadino il dissero. Colui, da compassione mosso de tanto male, a' detti baroni tale revelacione fe' manifesta; quali, dopo multi trattati, de pari volere* al signiato luoco de *detto* spitale *mandorono.* E discavata la fossa, *trovorono i dui miseri morti giovinetti,* 60
quali ancora che fussero guasti e corrotti, *puro* la daga *le tenea congiunti e legati, e da quindi tolti,* e ad una arca de legnio posti, *le cavarno* fuori, *e* serrate le porte *del spitale,* e postovi fuoco dentro e dintorno, quanti vi n'erano, *e maschi e femene, le robe,* le *casi e* la chiesa, in *poco de* ore ognie cose fu in cenere convertito. E portati i corpi morti *nella* cità, con generale 61
dolore, *pianti e ramarichi* e lugubre veste non solo de' parenti, d'amici e *di cittatini,* ma *de ognie forostero, fuorono* in *uno* medesmo sepulco [*sic!*] con *sollempne e pio* officio sepelliti, ed in quello con degnio *epigramo* de antique *lettere* le seguente parole *furono scorpite: « Loisi e Martina giaceno equi,*

*amanti infelicissimi più che mai Idio e la natura producesse in quisto ingannevole mundo*».

62 *E li loro padri, con dolore incomparabele e continue lacreme, in brevissimi dì como a disperati termenarno i giorni loro. E per gli citatini fu fatto uno editto che ancora dura e durerà in eterno: che tutti lazzari che ivi capitassero, fussero sotto fiero e*
63 *fuoco morti. E tale dolente e sanguinoso fine ebbe la innamorata coppia, como udito aviti. Che Amore ne libere ciascuno suo seguace. Amen. Ex Salerno, ultima augusti, MCCCCLVII.*

## [II]

1 Allo *excelso* principe *don* Alfonso *de* Aragona dignissimo duca de Calabria: *istoria per Masuzio Guardato felicemente comenza.*

2 Sono alquanti, serenissimo signiore mio, che volendo voltizare *sovra la sapienzia* e la integrità, ed estimando *mostraronsi* a' vulgari boni e *de* virtù ornati, *le* loro *conversazione fanno de* continuo con religiosi, e *quando* da molti veduti sono, *spontandono* paternostri *se* pascono *de* piedi *de* santi; e quanto coloro che ciò adoperano, siano *de* nefandi peccati e scelestissimi vizii *amachiati*, quelli che con tali vengono a strette
3 pratiche, *me ne possono già rendere vero testimonio.* Da questi *cotali* dissimulatori sono io *de* continuo soffiato, morso e lacerato, per acagione che dicono ch'io ho *derizata* la penna e la lingua che non pare che *me sappia d'altro* ragionare, scrivere *se* non contra de' frati, quali affirmano *esserno tutti* os-

---

Nov. II. — 1 excelso] *ecelente* Mgb, *excelente* R — de Aragona dignissimo duca] *di Raona duca* Mgb, *d'Araona donissimo duca* R — Calabria] *Calavria* Mgb R — istoria] *storia* R — per Masuzio Guardato] *per M. Guardato* Mgb, *per me Guardata* R — felicemente] *filicemente* Mgb — comenza] *comincia* R, *cominca* Mgb — 2 sovra] *sopra* Mgb R — e la] *ed alla* Mgb — mostraronsi] *mostrarsi* Mgb R — con] *che* R — spontandono] *sputando* Mgb, *sputano* R — pascono] *pascondo* R — quanto] *quando* Mgb R — siano] *sieno* Mgb R — scelestissimi] *celestissimi* R Mgb — vengono a] *veggiono* Mgb R — possono già] *possono* Mgb R — 3 dissimulatori] *usurplatori* Mgb, *desumpratori* R — acagione] *cagione* Mgb R — dicono] *dicano* Mgb R — derizata] *dirizata* R — me] *io* R Mgb — scrivere] *o iscrivere* Mgb — contra] *contro* Mgb R — affirmano] *afermano* Mgb R — esserno tutti] *essere*

servanti *de* loro *religione*, e se alcuno scelerato ce ne *f*usse, il numero de' boni el numero de' boni [*sic*] *perfidiano* ch'è infinito. E come che da li già ditti ipocriti mormoratori io 4 non vorrei essere *laudato*, non di meno basti *a* loro per eterna *r*esposta che le manifeste sceleragine ogni dì adoperate universalmente *per religiosi ed in ogni loco ove se trovano* e con nove arte e con diversi ingegni approvano *de* continuo la mia verità. E da coloro che sono del vero e de la onestà amici e 5 *cognosceturi*, *serà el* mio dire con perpetu*a* lode commendato. Occurreme *donche*, *eccellentissimo Signiore* mio, a *tale preposito* 6 dire che, quantunque più facilmente tra cento soldati se ne trovarebbono la *mità* boni che tra tutto *uno* capitolo de fratri ne f*u*sse uno senza bruttissima m*a*chia, non di meno quando ben f*u*sse *magiure* el numero de' boni che de' cativi, ne sequerebbe non minore inconveniente, sì come *avvene* nelle perigliose battaglie, nelle quale assai *fa più* detrimento *uno* vile codardo che *utile rendono diece* animosi, non altramente *veneria* a li *meseri* secolari, quali più che non *è de* bisognio *alloro* falsità *fede prestano*; ché più r*u*ina, vergogna e danno ce 7 porgeria la pr*a*tica e conversazione de uno scelest*e* occulto ribaldo fratre che da la perfezione *de* cento boni ne traessimo commodità alcuna. *Con i* quali non pare per loro degno ed 8 eterno *g*astigo che sia altro da dire, *se* non che Idio possa

---

*loro tutti* Mgb, *essere tutti* R — e se] *se* Mgb R — ce ne] *ne* Mgb R — scelerato] *iscelerato* Mgb — il numero] *in numero* Mgb, *i numero* R — 4 ditti] *detti* Mgb R — laudato] *lodato* Mgb — basti a loro] *basti loro* Mgb, *basta loro* R — resposta] *risposta* Mgb R — sceleragine] *isceleragine* Mgb R — di] *indi* R — ove se trovano] *dove si truovano* Mgb R — adoperate] *adoperare* R — approvano] *apruovano* Mgb, *apruovono* R — 5 cognosceturi, serà il] *congnioscuto*, *sarà il* Mgb, *cogniosciuti*, *sopra el* R — commendato] *commendano* R — 6 Occurreme donche] *Occorremi dunque* Mgb R — eccellentissimo] *excelestissimo* R — preposito] *proposito* Mgb R — più facilmente tra cento ... trovarebbono la mità ... tra tutto uno] *più tra trecento ... troverebbe la metà ... tra un* Mgb R — fusse] *fussi* R — senza] *sanza* Mgb R — quando ben fusse magiure] *quando fosse maggiore* Mgb R — sequerebbe] *seguirebe* Mgb R — avvene] *adviene* Mgb R — perigliose] *pericolose* Mgb R — codardo] *coldardo* Mgb — diece] *dieci* Mgb R — altramente veneria a li meseri] *altrimenti aveneria a' miseri* Mgb R — non è de bisognio] *non è di bisongnio* Mgb — alloro] *alla loro* R — 7 vergogna] *e vergongnia* Mgb, *e vergognia* R — ce] *ci* Mgb R — fratre] *frate* Mgb R — traessimo] *traessino* Mgb R — 8 Con i quali] *Contro*

presto destruere *el* purgatorio, a *tale* che, non *possendono* de elemosine vivere, andassero a la zappa, onde la *più parte* 9 de loro hanno già contratto l'origine. Tutta via, *per alquanto con li sopraditti mei laceratori pacificarme* in questa mia verissima storia, a te, *gloriosissimo Segnor, derizata, voglio re-* 10 *traerme da scrivere contro la generalità de' religiosi; ed* a particulare persona descendendo, *te* mostrarò come *uno* fratre predicatore *pistolese*, molto singulare tra' domenichini *exestimato*, con una singularissima *beffe* pigliasse *tra'* suoi vulpini laccii una *de più* illustre donne *de* tutta *Alamagnia, e come de po', nelle famose parte de Italia pervenuto, e massime in Napoli, adoperasse li soi dolosi e fraudolenti inganni, te serà anco brevemente manifestato.*

11 Racontasi *adonque* con approvata verità come nelli prossimi passati anni fu *in la* Magna *uno potentissimo Segnore, nominato el duca de Lanzuhet, ricchissimo e de stato e de* gioie e 12 *de* contanti oltre *ad* ogn'altro barone alamano. *Al quale* la fortuna concesse *de la sua donna* una sola figliuola, *chiamata* Barbara; e come, per essere unica, fosse dal patre e da la matre unicamente amata, così le *soi* belleze uniche erano *extimate in* tutta *Alamagna da ciascuno che la vedea.* Costei

---

*a' quali* Mgb, *Contro a quegli* R — dire se non che Idio possa presto destruere el purgatorio, a tale che, non possendono de elemosine vivere] *dire se non che Dio presto destruerà el purgatorio, che, non possendone della limosina vivere* Mgb, *dire che Dio presto destruere el purgatorio, che non possendone delle limosine viverne* R — andassero] *andassino* R — già] *di già* R — contratto l'origine] *contratto orrigine* Mgb, *contratto origine* R — 9 sopraditti mei] *sopradetti miei* Mgb, *mia sopradetti* R — Segnor, derizata] *Singniore, dirizato* Mgb, *Signiore* R — retraerme da] *ritrarmi di* Mgb — la] *della* Mgb, *alla* R — 10 descendendo, te] *discendendo, ti* Mgb, *distentendo, ti* R — mostrarò] *mostrerò* Mgb — tra'] *fra'* R — beffe] *beffa* Mgb — tra' suoi] *fra' suoi* Mgb R — de] *delle* Mgb — de tutta Alamagnia, e come de po', nelle famose parte de Italia pervenuto, e] *di tutta la Mangnia, e pervenuto nelle famose parti d'Italia, e* Mgb R (*parte* R) — li soi dolosi e fraudolenti] *li suoi dolusi e frodolenti* Mgb, *li sua dolusi e fradolenti* R — brevemente manifestato] *brieve in te raconto e manifesta* Mgb R (*manifesto* R) — 11 adonque con approvata] *adunque con provata* Mgb R — come] *che* Mgb R — nominato el] *nommato il* Mgb — gioie] *dooie* R (incerto Mgb) — Lanzuhet] *Languet* Mgb R (nota Imbriani) — e de stato] *di stato* Mgb R — 12 fosse] *fusse* Mgb R — così] *cossì* Mgb — soi] *sua* Mgb R — Alamagna] *la Mangnia* Mgb, *la Magnia* R — ciascuno]

*donque*, essendo in *la* età puerile, inspirata *forsi* da *Spirto* Santo o tal volta mossa da *fanciulesco apetito*, *promesse* con solemne voto *de* osservare castità tutto el suo vivente. E 13
*d'alora dedicò* sua virginità *al suo creatore*, *e senza già mai de ciò fidarsene con persona alcuna*, *se stava nel suo proposito ferma. E crescendo tutta via ed in persona ed in belleza*, *e* tutta ornata de virtù *ed onestissimi* costumi *che altro non era a guardalla che* una santolina, pervenne agli anni *da* marito, *la quale per essere unigenita e de sì alta e generoso stirpe desciesa*, *ed oltre a ciò per la fama de tante mirabile belleze accompagnate da singulare virtù era de continuo da grandissimi baroni non con piciola* instanzia al patre per moglie demandata. *E te-* 14
*nendo sopra de ciò con molti de molte trame*, *sì come in tali contratti se rechiede*, *avvenne*, *come è già de costume de matre*, *che la duchessa*, *de quanti la dimandavano per sposa*, *uno dì li palesò tutti a la figliola. La Barbara*, *che in altro camino* 15
*avea già dirizati soi pensieri*, *con assai aconcie parole glie disse che de maritarla non se dessero altra cura*, *perché lei medesmo avea trovato e preso per sposo lo più grande principe de tutto l'universo*, *e con quello intendeva vivere e morire*, *e ciò era el nostro redemptore Cristo Jesù*, *al quale per molti anni davanti avea con voto solemne promessa sua virginità.*

---

*ciascheduno* Mgb, *cascuno* R — vedea] *vedeva* Mgb R — forsi] *forse* Mgb R — donque, essendo] *adunque, essendo* Mgb, *essendo adunque* R — inspirata] *spirata* R — Spirto] *Spirito* Mgb — fanciulesco apetito] *fanciulesco e non ordinato apetito* Mgb R (R *apitito*) — promesse ... de] *promisse* Mgb R — vivente] *vivere* Mgb R — 13 dedicò] *uedicò* Mgb, *edicò* R — creatore] *criatore* Mgb — senza] *sanza* Mgb R — già mai de ciò fidarsene] *giamai fidarsi* Mgb R — alcuna, se stava nel] *aconcia, si stava al* Mgb R (*si si* R) — via ed in] *via in* Mgb R — che altro] *e altro* Mgb — a guardalla] *tenuta* Mgb R — da] *del* Mgb R — stirpe] *istirpe* Mgb — desciesa] *discesa* Mgb R — mirabile] *nobile* Mgb R — singulare] *dassì mirabile* Mgb; R — non con] *con non* Mgb R (*picolla* Mgb) — instanzia] *distanzia* R — demandata] *domandata* Mgb, *adomandata* R — 14 de molte] *e di molte* Mgb R — rechiede] *richiede* Mgb R — già de costume] *già costumi* Mgb, *già costume* R — sposa] *isposa* Mgb — figliola] *fanculla* R — 15 Barbara] *Barbera* R — dirizati soi] *dirizato il suo* Mgb, *dirizato e' pensieri suoi* R — glie disse] *gli disseno* Mgb — dessero] *desino* Mgb; R — medesmo] *medesima* Mgb R — sposo] *isposo* Mgb — lo più grande] *più gran* Mgb R — e ciò] *ciò* Mgb, *cioè* R — promessa sua virginità] *promesso sua verginità* Mgb R —

16 *La matre, che aspettava vedere dì molti felicissimi de la sua figliola per maritarla alta e gloriosamente, udendo tale novella fu de incomportabile dolore nel core trafitta, e con amare lacrime da lei toltasi, al duca suo marito tutto 'l fatto racontò; el quale con non meno noia de la moglie ascoltandolo, inseme si chiamarono la figliuola, e con assai dolce e lozenghevole parole se ingegnaro traerla* da la ostinata impresa, *parandoli sopra de*
17 *ciò de molte ragione davanti. La giovene donna, ogni cosa con umiltà grande ascoltata, diede a loro per finale resposta che lei avrebbe pigliato per partito de prima morire che desistere dal* cominciato camino. *Colloro dunque, vedendono sopra de ciò omne fatiga essere vana,* con dolore mai simile gustato preposero darsene pacie e *commettere questa* cosa a beneficio *de* natura.

18 La Barbara, *avendo fatto palese el* suo volere *senza avere de cui sopra de ciò più temere,* fatto in la sua camera *uno* devotissimo oraculo, *sequia con tanta austerità la sua impresa, e* con degiuni e descepline *adfligere e macerare* el suo dilicatissimo
19 corpo, che mirabile cosa era a considerare. La fama *de* tante santimonie *con velocissime ale* era già *sparta non solo* per la Magna alta e bassa, *ma anco pervenuta a* le nostre italiche

---

16 dì molti felicissimi] *di molti felicissimi dì* Mgb R (*filicissimi* Mgb) — gloriosamente] *groriosamente* Mgb — fu de incomportabile] *funne insoportabile* Mgb R (R *insopportabile*) — lacrime] *lagrime* Mgb — ascoltandolo, inseme] *ascoltandola, insieme* Mgb R — lozenghevole] *lusinghevole* Mgb, *lusingevole* R — se ingegnaro] *s'ingengnioron* Mgb, *s'ingegniorono* R — traerla] *a trarla* Mgb, *tralla* R — impresa, parandoli] *sua inpresa, parlandole* Mgb, *sua inpresa, parlandogli* R — de molte] *molte* Mgb R — 17 giovene] *govane* Mgb, *giovane* R — ascoltata] *ascoltava* R — diede a loro] *diede loro* Mgb R — resposta] *risposta* Mgb R — avrebbe pigliato] *arebbe preso* Mgb R — desistere] *disistere* Mgb — dal cominciato] *allo dallo incomincato* Mgb, *dallo incominciato* R — Colloro] *Coloro* Mgb — dunque] *adunque* Mgb R — vedendono] *udendo* Mgb R — ciò omne] *ciò ongni* Mgb, *ciò che ogni* R — preposero] *proposono* Mgb R — beneficio] *benefizio* Mgb, *benifizio* R —

18 senza avere de cui sopra de ciò più temere] *sanza avere sopra di ciò più temenza* Mgb R — in la] *nella* Mgb R — devotissimo] *divotissimo* Mgb R — sequia] *seguiva* Mgb R — austerità] *asterità* Mgb R — degiuni] *digiuni* Mgb R — descepline adfligere] *disciprine ad afrigere* Mgb R (ma *affriggiere* R) — 19 tante santimonie] *tanta santimonia* Mgb R — sparta] *isparta* Mgb — ma anco] *anche* R — per la

parte; per la quale cagione *de* infiniti religiosi e *de omne* sorte in brevissimo tempo se *retrovarono* dintorno alla *terra del* ditto duca, con diverse cagione *colorando l'andata.* E non 20
altramente i *volturi* e' famelici lupi corrono *alle* puzolente cadavere *quale da uno loco da un altro,* che *faceno* costoro *odorando dintorno a la carogna* per avere in preda *lo* onore *e* le facultà *de* tanto eccelsa donna. *Tra'* quali fu *uno* poltrone 21
fratre *diabolico toscano, al quale la sua lieta sorte concesse più che agli altri corretori el palio a guadagnare; el cui nome fu fra Giovanni da Pistoia,* ne l'*ordene de santo* Domenico *singulare* predicatore reputato. *El quale* con grandissima arte da cere- 22
tano *con uno dito del beato Vincenso, secondo lui medesimo diceva, e con una tonecella del ditto santo* andando discorendo per lo *barbaro alamano* paese, facea *de continuo* secondo *la oppenione d'alcuni* becconi *de innumerabili miracoli.*

E pervenuta la sua fama a noticia *de* madonna Barbara, 23
*volonterosa de vederlo secondo el desio e antiveduto fine del fratre,* mandò per lui, *el* quale *senza aspettare de molti inviti* v'andò *vie più che volentere;* ove *de po' le molte acoglenze, e* come santo *receutolo, li fio* nota la *soa incomutabile mente, e di*

---

qual cagione] *per la quale cagoni* Mgb, *per qual cagione* R — de omne sorte in brevissimo tempo] *d'ongni tenpo e in brevissimo tenpo* Mgb R — se retrovarono] *si ritrovorono* Mgb, *si ritrovorno* R — ditto] *detto* Mgb R — 20 altramente] *altramenti* Mgb, *altrimenti* R — volturi] *vulturi* Mgb R — cadavere] *carongnia* Mgb, *carognia* R — loco] *luogo* Mgb R — da un] *a un* Mgb, *a uno* R — faceno] *facevano* Mgb R — odorando] *adorando* R — dintorno] *intorno* R — avere] *averne* Mgb R — e le] *e la* Mgb R — 21 fu] *vi fu* Mgb R — poltrone] *potrone* Mgb — la sua] *sua* Mgb R — concesse] *commisse* Mgb, *comisse* R — corretori] *corritori* Mgb R — ne l'ordene] *dell'ordine* Mgb R — santo] *san* Mgb — 22 ceretano] *cerretano* Mgb R — Vincenso] *Vincenzio* Mgb R — secondo] *sicondo* Mgb — diceva] *dicea* Mgb — tonecella] *tonica* Mgb R — barbaro] *barbero* R — alamano] *allamano* Mgb — facea de continuo] *fatto di continua* Mgb, *fatte de continue* R — la oppenione] *la openioni* Mgb, *le oppenioni* R — d'alcuni becconi de] *de alcuni de* Mgb, *d'alcuni d'* R —

23 sua fama] *fama sua* R — noticia] *notizia* Mgb R — madonna] *madama* R — Barbara] *Barbera* R — volonterosa] *volunterosa* Mgb, *volenterosa* R — desio e antiveduto] *desiderio ed anteveduto* Mgb R — senza] *sanza* Mgb R — de] *da* Mgb R — volentere] *volentieri* Mgb R — de po'] *doppo* Mgb, *dopo* R — santo receutolo] *ricevutolo da santo* Mgb R — li fio nota] *gli fe' nota* Mgb, *gli fa noto* R — soa incomu-

grazia *li chiese che 'l devesse dare* conseglio *ed ordene* per la
24 salute de l'anima sua. *Fra Giovanni, viste e* considerate *tante* più divine che *mortale* belleze, *lui che anco* era giovane e *r*ubusto, subitamente de lei *se* innamorò, e per manera che *de* ora in ora *se sentiva* sì dalla concupiscenzia *asalire* che poco
25 vi volse venirli meno dinanzi al suo conspetto. *Niente de manco,* in sé tornato, con *molte* ornate parole *commendò mirabelmente* el santo suo *preposto, benedicendo e lodando sempre la providenzia divina che avea* da questo ingannevole mondo eletta sì digna virginella, *e de po' questo sì li persuase presente de* soi parenti che *questa* sua perfetta disposizione *non solo avesse* fatto profitto *a lei,* ma *anco* ad altre donne e presente e future.
26 E per *la* cagione che la conversazione de' mundani era pericolosa, la *confortava* che con *alcune* virgine donne *se avesse del tutto separata* dal mondo *con lo intrare* sotto qualche relegione, *però che lei serebbe stata causa de* fare un altro coro de
27 virgine in terra *dispozate* a Cristo Jesù. Ove *de po'* li molti ragionamenti *auti* con lei e *con lo* duca e *la* moglie, *a la fine* parendo a tutti el conseglio *santo e iusto, ed anco* per consolazione de la Barbara, ferono *costruere in brevissimo tempo uno* magno e *somptuoso* monaste*r*o, e, come el frat*r*e volse, *lo in-*

---

tabile mente] *sua incomutabile intenzione* Mgb R — li chiese che 'l devesse dare] *gli chiese che dovesse darli* Mgb, *gli chiese ch'egli dovessi dare* R — conseglio ed ordene] *consiglio ed ordine* Mgb R — 24 Fra] *Frate* Mgb — viste e considerate] *vista e considerata* Mgb R — tante più divine] *più divina* Mgb R — belleze] *belleza* Mgb R — che anco] *anco che* R — rubusto] *robusto* Mgb R — manera] *maniera* Mgb R — si sentiva sì] *si sentì sì* Mgb — asalire] *assalire* Mgb, *rassalire* R — venirli] *venire* Mgb, *a venire* R — 25 mirabelmente] *mirabilemente* Mgb R — preposto] *proposito* Mgb R — benedicendo] *benediscendo* R — sempre la] *la* R — de po' questo sì li] *doppo questo sì gli* Mgb, *dopo questo* R — soi] *sua* Mgb R — parenti] *parente* R — profitto] *profetto* R (Mgb, *perfetto*, err.) — donne e] *donne* Mgb R — 26 per la] *per* Mgb R — che la] *della* Mgb R — mundani] *mondani* Mgb R — virgine] *vergine* Mgb R — del tutto separata] *separato* Mgb R — con lo intrare] *collo entrare* Mgb R — relegione] *religione* Mgb R — serebbe stata causa de fare] *sarebbe fare* Mgb, *farebbe fare* R — dispozate] *disponsate* Mgb R — 27 de po' li] *doppo li* Mgb, *dopo* R — auti con lei e con lo] *e collei e collo* Mgb, *e con lei e collo* R — e la] *e colla* Mgb R — el conseglio] *il consiglio* Mgb R — iusto] *giusto* Mgb R — ed anco] *anco* Mgb R — Barbara] *Barbera* R — ferono] *feciono* R — uno magno e somptuoso monastero, e come] *un mangnio*

*titularo la* beata Caterina da Siena; *e* quivi *non solo madonna Barbara, ma una grande* caterva *de* figliole *de grandi baroni e de cavalieri con lei inseme se rechiusero. Onde cominciarono* con 28
*li* ordini e modi *del* ditto *fra Giovanni, ferono una regola sì* santa e *sì* perfetta *che ne faceano meravegliare omne persona, omne dì alloro dando novi capitoli ed ordini per tutti ornati de santissima onestà.*

*Intanto* che Idio, unico cognoscitore *de li* occulti cori, ave- 29
rebbe possuto investigare che de la contaminata anima *de tale* ribaldo ne avesse il gran diavolo la possessione già presa, costui *donque*, per sentire *tutte intrinseche* cogitazione *de tutte* quelle virginelle, *de continuo loro* persuadeva che ad *afocare* le tentazione *del nemico* de Dio (*che non avesse a loro potere adosso*) non vi cognoscea più *proprio e salutifero* remedio *se non* de continuo *corresseno* a la santa confessione; *le* quale 30
*ciò* adoperando, senza *acorgiarsene quanta malegnità fosse nascosta sotto quelle sante parole, aveno* fatto un lupo segnore *de sì digna grege.*

---

*e suntuoso monasterio. Come* Mgb R (R, *uno, magnio*) — intitularo] *intittulorono* Mgb, *intitulorno* R — da Siena] *dassiena* Mgb R — madonna Barbara, ma una grande caterva de figliole de grandi baroni e de cavalieri] *Barbara, ma una grande caterina figliola d'uno gran barone cavaliere* Mgb R (R ha però *Barbera* e *grande barone*) — inseme se rechiusero] *insieme si rinchiusono* Mgb R — 28 cominciarono] *cominciorono* Mgb, *cominciorno* R — ditto] *detto* Mgb R — ferono] *feciono* R — che ne faceano] *che facevano* Mgb, *che facevono* R — meravegliare] *maravigliare* Mgb R — omne ... omne] *ogni ... ongni* Mgb; R — dì alloro dando] *dì dando loro* Mgb, *indì dando loro* R — per tutti] *però tutti* Mgb R — de] *das-* Mgb, *da* R —

29 che Idio] *altro che Dio* Mgb, *altro che Iddio* R — cognoscitore] *conoscitore* Mgb R — possuto] *potuto* Mgb R — la possessione] *lo corpo tale possessione* Mgb R (*posesione* R) — presa] *preso* R — donque] *dunque* Mgb R — tutte] *tutte le* Mgb R — virginelle] *verginelle* Mgb R — de continuo] *continuo* R — afocare] *offocare* R — le] *la* Mgb — del nemico] *dello nimico* Mgb R — avesse] *n'avessino* Mgb, *avessino* R — a loro potere] *potere* Mgb R — cognoscea] *conosceva* Mgb, *conoscieva* R — proprio] *propio* Mgb R — remedio] *rimedio* R — corresseno] *correre* Mgb, *ricorrere* R — 30 acorgiarsene] *acorgersi* Mgb R — malegnità] *malingnità* Mgb, *malignità* R — fosse nascosta] *fusse nascosa* Mgb R — aveno] *avevano* Mgb, *avevono* R — segnore] *singniore* Mgb, *signiore* R — digna] *degna* Mgb, *degnia* R —

31 *Parendo adonque a lui* averle *tutte* a suo modo adescate, *ed essendo tutti i soi pensieri derizzati a l'angelico volto de la Barbara, sì come colui ch'era stimulato e non senza cagione punto dal grande signore Amore, li* parve *già* tempo *comenzare*
32 *a tessere l'ordita trama. E quantunque lui cognoscesse e per la confessione e per l'opere lei essere multo salvatica ed alpestra da omne inonesta cogitazione, e che né con arte né con losinghe la averebbe mai indutta a soi disordinate voglie, non di meno deliberò adoperare el suo diabolico ingegno con uno strano modo e mai più udito racontare, per vigore del quale ottimamente*
33 *consequio sua intenzione.* Ed una sera, al tardo, *auto* per cauta via un libretto de la *donna*, ove *erano* certe devotissime orazione con alcune figure *de* santi, tra *le* quale era lo Spiritu Santo, *a deritto la bocca del quale scrisse de finissimo oro con sottilissima arte la sequente scrittura: « Beata te*, Barbara, *però che in lo tuo felicissimo ventre se conciparà una santa criatura, e ciò serà* il quinto Evangelista, *quale manifestarà tutti i secreti della scrittura santa, suplendo* a quello *che mancarono a chiarire li* altri *quatro evangelisti, per la salute de tutta la cristiana*
34 *religione. E de po' el parto restarai vergine ed immaculata come sei al presente, e tale coniungemento de' essere tra te ed uno santo religioso, el quale tu medesima a questo lavoro lo deverai*

---

31 adonque a lui] *dunque lui* Mgb, *dunque* R — adescate] *adestrate* Mgb R — ed essendo] *essendone* Mgb R — tutti i soi] *tutti i suo'* Mgb, *tutti e sua* R — derizzati] *dirizati* Mgb R — stimulato] *istimolato* Mgb — senza] *sanza* Mgb R — grande signore] *gran singniore* Mgb — li parve] *li pareva* Mgb, *gli pareva* R — comenzare] *comincare* Mgb, *cominciare* R — 32 cognoscesse e per] *conoscesse per* Mgb — l'opere] *le opere* Mgb R — omne inonesta] *ongni sì onesta* Mgb, *ogni in onesta* R — losinghe] *lusinghe* Mgb R — indutta] *indotta* R — disordinate] *ordinate* Mgb R — deliberò] *diliberò* Mgb, *ordinò* R — racontare] *ricordare* Mgb — del] *della* Mgb — consequio] *conseguire* Mgb R — 33 tardo] *tardi* Mgb R — auto] *avuto* R — ove] *dove* R — alcune figure] *alcuni figure* Mgb, *alcuna figura* R — era] *v'era* Mgb, *v'erano* R — tra le] *tralle* Mgb — a deritto] *al dirimpetto* Mgb, *al diritto* R — la bocca del quale] *del quale* Mgb — scrisse] *iscrisse* Mgb — sottilissima] *finissima* R. (*Qui finisce* Mgb; *tutti i raffronti seguenti si intendono riferiti al rapporto* L-R). — in lo] *nel* — conciparà] *conceperà* — criatura] *creatura* — serà il] *sarà el* — Evangelista] *Vangelista* — i secreti] *e segreti* — suplendo] *suprendo* — mancarono a chiarire li] *mancorno a dichiarare gli* — 34 de po'] *dopo* — restarai] *resterai* — coniungemento de'] *congugnimento debbe* — cui] *quale* —

*indurre e provocare, per la cui cagione verrai ad essere tanto acetta e* beata nel conspetto de Dio, *che te sarà servato elloco molto degno apresso de sua maestà ».*

*Ed in questo fece fine, e serato el* libro *aconciamente,* la mat- 35
tina per tempo *el* pose onde la sera *lo* avea *levato.* E de la simile continenzia *fe' molti altri scartoci in dilicata carta pergamena de auzurro oltramarino e le* lettere *de* oro, *e conservatele apresso di sé per fornire quanto era el bisogno del suo reo e malvagio proponimento.*

La Barbara, *vista la messa e secondo la sua usanza rentra-* 36
*tasene* in cella per dire *soi solite* orazioni, *e ditte parte de quelle, venendo per dire quella del* suo devotissimo Spiritu Santo, *al volgere de la* carta *subito li diede uno splendore quasi mai simile visto in su gli ochi, e tutta stordita a la prima vista de tale novità, de po' alquanto rasigurata, e* letto *el* tenore del doloso *anumptio, de* maraveglia, *de* confusione e *da* angoscia li donò non piccola cagione. E tornata a relegere *e* tutta via legendo, 37
*se* travagliava *el* suo giovenile e non contaminato *spiritu, e così confusa ed abagliata* toltasi da l'orazione, *non avendo più pronto securso che al suo* patre spirituale, *quale e da lei e d'altre non altramente che santo era tenuto e reputato, e tiratolo da parte, venta* da *uno* fanciullesco timore, *quasi* lacrimando *li* mostrò *ellibro* con la indorata scrittura. *Quale da fra Johanni* vista, 38
tutto *ammirato si fe' el segno* della croce, *e senza alcuno induzio*

---

tanto acetta] *tanta accetta* — de Dio] *di Iddio* — te sarà servato elloco] *ti serà servato luogo* —

35 e serato el] *serrato e* — lo avea] *l'aveva* — de la] *delle* — continenzia] *contenenze* — scartoci in] *cartocci di* — pergamena de auzurro] *d'azurro* — e le] *e* — de oro] *d'oro* — conservatele] *conservolle* — quanto] *quando* — del suo] *el suo* — malvagio proponimento] *malvagio e più diabolico che umano proponimento* —

36 La Barbara, vista] *Barbara, udito* — la sua] *sua* — rentratasene] *venutosene* — soi solite orazioni] *le sua orazione* — ditte] *dette* — del] *al* — devotissimo Spiritu] *divotissimo Spirito* — volgere] *vogiere* — li] *gli* — splendore] *sprendore* — ochi] *occhi* — prima vista de tale] *prima tale* — de po'] *dopo* — rasigurata] *rasicurata* — tenore] *tinore* — de maraveglia] *di maraviglia* — de] *di* — e de angoscia] *d'angoscia* — li] *gli* — 37 relegere] *rileggere* — se] *si* — giovenile] *giovinile* — spiritu] *spirito* — ed] *tutta* — securso] *soccorso* — patre] *padre* — d'altre] *dall'altre* — altramente] *altrimenti* — reputato] *riputatolo* — venta] *venuto* — lacrimando li] *lagrimando gli* — el-] *e* — 38 Johanni] *Giovanni* — el] *il* — croce] *crocie* — senza]

*disse*: — Figliuola mia, *indubitatamente questa è* tentazione *del diavolo*, quale *è invidioso de* tanto vostro perfetto stato, cerca ponarve dinanze *li soi lacioli* per farve *correre al precipizio de* perdizione. *Ed in perciò te impongo* da parte de Dio e de la santa obedienzia che tu né a questo né a *simile cose*
39 per alcuno tempo debbi *dare* fede. Non di meno *io* commendo *molto* lo avermelo apalesato, e così *se vole* de continuo *eseguire* per lo innanzi, e *sì te lo* persuado e *dono* per penitenzia, a tale che sì fatte *diaboliche* insidie *no* abbiano a dormire sopra de te senza lo aprovato remedio de la confessione. *Donche sta ferma e bene* constante a *queste battaglie* del maledetto *nemico* de Dio, *perciò* che *de po' serà* doppia la palma de la tua vittoria, *ché* la virtù *in* la infirmità se fa perfetta.

40 E con altre assai *oneste* e sante parole *confortatala*, la *lassò* alquanto *quieta* de la sua ordinata baratteria. E da lei partitose, *como* davanti avea già preposto, *con cautissima manera* fe' occultare *uno* suo *picolo chirchetto* dentro la *intempiatura* de la camera de la *Barbara*, e *dièGli* alquante de ditte *scartorci*,
41 *ed ordinòli* come *e* quando *gittare li* dovea. La gentile giovene, *intratasene in camera*, *e postase in orazione per porgiare preghi* a Dio *che li* donasse *consiglio de* tale accidente, subito *se sentio* cascare *una delle cartoline in grembo*; quale presa e letta, *e vedendola de tanto splendore*, *e* bene ornata e con simile parole confirmare la incarnazione del *novo* Evangelista,

---

*sanza* — induzio] *indugio* — indubitatamente] *indebitamente* — questa] *disse, questa* — de tanto vostro] *del vostro tanto* — ponarve dinanze li soi] *di porvi inanzi gli sua* — lacioli] *lacciuoli* — farve] *farvi* — precipizio] *principio* — impongo] *impongli o* — obedienzia] *ubidienza* — tu né] *né* — debbi] *dovesse* — 39 apalesato] *palesato* — de continuo] *di continovo* — sì te lo] *se tel* — senza] *sanza* — remedio] *rimedio* — Donche] *Dunque* — maledetto nemico] *maladetto nimico* — de Dio] *di Iddio* — de po'] *doppia* — serà] *sarà* — vittoria] *vettoria* — in la infirmità] *nella infermità* —

40 con altre] *con queste e altre* — confortatala] *confortatola* — quieta] *quetata* — partitose] *partitosi* — como] *come* — avea già preposto] *aveva proposto* — manera] *maniera* — occultare] *occultamente occultare* — chirchetto] *cherichetto* — intempiatura] *'ntenpiatura* — ditte scartorci] *dette scartoccie* — ordinòli come e quando] *ordinògli quando e come* — li dovea] *le doveva* — 41 giovene] *giovane* — intratasene] *entratasi* — preghi] *priego* — li] *gli* — se sentio] *si sentì* — delle] *dello dette* — vedendola de] *vedendolo di* — splendore] *sprendore* — e con] *con* — confirmare] *confermare* — recomendarse]

*cominciò* tutta a tremare, *e piangendo con amarissime lacrime, non restava recomendarse al suo criatore.* E preso per partito 42
levarse, *vidde* cascare la seconda e la *terza*, e prima che quinde *se* partisse, *ne cascarono circa dece; de che lei con la magiure paura del mondo se ne uscì fora*, e chiamato *el suo devotissimo fra Johanni*, tutta *smorta li* mostrò *tutte le ditte scartocie.*

*El* venerabile lupo *fe'* vista *de* tutto stupire, *e* disse: — Fi- 43
gliola mia, queste sono cose *de* grandissima ammirazione, e *non de* trapassarle senza maturo conseglio, *e poterebbe bene* essere *spirazione* divina, *e però* non *me* pare *né* che facilmente corriamo a credere, né *che stiamo ostinati al nostro primo preposto*, ma abiamo recurso a la santa orazione. E tu da *uno* canto, ed io dall'altro *piatosamente* supplicaremo *al nostro beatissimo Vincenso, che debbia a Dio per noi intercedere, che ce manifesti el vero*: se questa revelazione *è bona* o rea, e se la devemo *sequire* o fugire. Ed oltre a *ciò* domane *io celebrarò* 44
*dentro questa* tua camera, *e con lo legno de la croce del Signore* e con relequie *ed omne altra cosa opportuna a dovere offocare le insidie del diavolo, e* vederemo quello che *Dio ce demostrarà.*

A la Barbara parve che li dati consegli *e presi ordini* fossero 45
tutti santi e da *sequire*, e *respose che* molto *li piacea che ciò adoperassero. E* venuto *el novo* giorno *fra Johanni*, levatose per tempo e poste *in ordene* tutte artegliarie per *fare el sacrefizio a Satanasso*, dato prima el segno al *suo* fratecello che al

---

*raccomandarsi* — criatore] *creatore* — 42 preso] *prese* — levarse] *levarsi* — quinde se partisse] *di quindi si partissi* — cascarono] *cascorno* — dece] *dieci* — magiure] *maggiore* — fora] *fuori* — chiamato] *chiamò* — devotissimo fra Johanni] *divotissimo frate Giovanni* — smorta] *smarrita* — li] *gli* — ditte] *dette* —

43 El] *Il* — de grandissima] *da darci grandissima* — non de] *di non* — trapassarle] *trapassare* — senza] *sanza* — conseglio] *consiglio* — me] *mi* — preposto, ma abiamo recurso] *proposito, ma abiate ricorso* — canto] *lato* — piatosamente] *pietosamente* — supplicaremo] *supricheremo* — Vincenso] *Vincenzio* — ce] *ci* — devemo sequire o fugire. Ed] *dobbiamo fuggire o seguire* — 44 celebrarò dentro] *celeberò drento a* — legno] *segnio* — relequie] *relique* — omne] *ogni* — vederemo] *vedremo* — Dio] *Iddio* — ce] *ci* — demostrarà] *mosterrà* —

45 consegli] *consigli* — presi ordini] *ordini presi* — fossero] *fussino* — respose] *rispose* — li piacea] *gli pareva* — adoperassero] *adoperassino* — Johanni] *Giovanni* — levatose] *levatosi* — poste in ordene] *posto in ordine* — artegliarie] *arte* — el sacrefizio] *sacrifizio* — a Satanasso] *al grande Setanasso* — fratecello] *fraticino* — al solito

solito luoco se n'andasse, *e lui con la croce e con le relequie ed aqua benedetta prima discorrendo per tutto* con ficta devozione, *comenzò* la messa; e dal principio insino a *la* fine *el chirchetto non fe' mai altro che bottare de le* ditte cartoline, *sì* come colui che 'l suo maestro *li ne avea fatta non picciola*
46 *divizia. Costei*, vedendo tanti messi *ed omne uno* con simile *imbasciada*, e che né orazione, *né* vigilie, *né* altre *fatiche* per lei *de continuo sopra de ciò* adoperate non l'*aveno* ad altro che in su *in quello* credere confirmata, *li* parve *de certo che* tale revelazione *fosse da* Spiritu Santo *processa*; e fra sé medesima se cominciò *a tenere* beata *ed a vanaglioriarse* de tanto bene *che credea essergli* apparecchiato.

47 E ditta la messa, e tolte le *scartocie sopra l'altare e* sopra de lei cascate, ché *dadovero* pareano *de* angelica mano lavorate, *parve* già tempo *al Pistorese* venire *a la conclusione, e sì li* disse: — Figliola mia, io veggio per tanti manifesti segni questa cosa essere volontà de Dio, e che 'l nostro più *rasecurarce* altro non *sarebbe* che volere *più cognoscere che la Providenzia divina, quale ce mostra che* tanto eccelso tesoro *voglia* dal tuo felice vasello *già* produrre; *ed a stare sopra de ciò* più incredoli, *io* temo *che 'l* iudicio *di Dio se volgerà contra de* noi. Tuttavia, non per dubitare, ma per confirmazione de questo fatto, *vedemo* se la scrittura *santa* in *alcuna* parte *ne ha pre-*
48 *ditto* alcuna cosa. — E *subito, tolto* la Bibbia, *e volto ove prima*

---

luoco] *all'usato luogo* — con la] *colla* — con le relequie ed] *colle relique sante e con* — benedetta prima] *benedetta s'entrò in camera della donna e da lei divotamente ricevuto, andò prima* — per tutto con ficta] *per tutta* — comenzò] *cominciò* — insino a la] *alla* — chirchetto] *cherichetto* — bottare] *gittare* — ditte] *dette* — li ne avea fatta] *gliel'aveva fatte* — picciola divizia] *piccola dovizia* — 46 omne uno con simile imbasciada] *e con simile inbasciata ogniuno* — orazione, nè] *cono orazione* — adoperate] *adoperare* — non l'aveno] *noll'avevono* — quello] *quel* — li] *gli* — fosse da] *fusse di* — Spiritu] *Spirito* — processa] *processo* — vanaglioriarse] *vanagloriarsi* — credea] *credeva.*

47 ditta] *detta* — scartocie] *scartoline* — pareano] *parevono* — Pistorese] *Pistolese* — li] *gli* — volontà] *voluntà* — de Dio] *di Iddio* — rasecurarce altro non sarebbe che] *rasicurarce te altro non salude che* — cognoscere] *conosciere* — ce] *ci* — che] *con* — dal] *del* — produrre; ed a stare] *però non stiamo* — incredoli, io] *increduli, i'* — che 'l iudicio] *quello gudizio* — contra de] *contro a di* — confirmazione] *confermazione* — vedemo se] *se* — santa] *sacra* — ne ha preditto] *n'ha predetto* — 48 Bibbia, e volto ove] *Bibia, ove* — prima

*lui avea posto el segno, e* trovò *in lo evangelio de santo* Johanni, ove dice: « *Multa quidem et alia signa fecit Jesus que non sunt scripta in libro hoc* ». E *come ebbe* letto, rivolto a la *giovene, li* disse: — *A noi non bisogna altro testimonio.* Ecco che *omne* nostro *dubbiare* c'è spianato. *Fermamente* questo *serà* colui che 'l nostro evangelista *ce* demostra, *che* supplirà a quello che gli altri *mancarono; e però lo più* dubitare *me pare assai* più *soperchio* che necessario. *Niente de meno io lasso sopra de te* questa soma, se più *ostinata* starai.

*Disse la donna:* — Oimè, patre mio, *come dite così? Io non* 49
*ho altro bene, né speranza, se non in voi ed in le vostre sante operazioni; e perciò io so' aconcia fare quanto ve* pare e piace. — *Fra Johanni, che dal principio de la cominciata impresa era stato arditamente con la lancia a la cossa per fare aconcie soi carere, vedendo che 'l* fatto *era* in manera redutto, *che altro non vi mancava se non darvi* con opera compimento, *respose:* — Figliola mia, tu parli saviamente, *e molto commendo el tuo confirmarte con la volontà de Dio.* Però a me resta *uno* dubio, *ché pur testè ce ho pensato: ove* trovarimo *noi* persona atta *acciò*, de cui fidare possiamo, atteso che tutto el mondo è *pino de inganni?*

La Barbara, che con grandissima purità andava, *disse:* — 50
Patre mio, le nostre scritte *ce* dicono che *colui* che in ciò sarà attore, *vole* essere *iusto* e santo come voi sète. E però io non

---

lui avea] *lui aveva prima* — in lo evangelio] *nel vangielo* — de santo Johanni, ove] *di san Giovanni muli, ove* — et alia signa fecit] *e alia fecit signia* — que] *quia* — ebbe] *ciò ebbe* — giovene, li] *giovane, gli* — Ecco che omne] *E ciò che ogni* — dubbiare] *dubitare* — c'è spianato] *ci spiano* — serà colui che 'l nostro evangelista ce demostra, che supplirà] *sarà el nostro vangelista ci mostra di suprire* — mancarono] *mancorno* — soperchio] *superchio* — lasso] *lascio* — starai] *sarai* —

49 patre] *padre* — così? io non] *così? Non* — in le] *nelle* — operazioni] *operazione* — perciò io so'] *però sono* — fare] *a fare* — ve pare] *vi parrà* — Johanni] *Giovanni* — con la] *colla* — a la cossa] *in sulla coscia* — soi carere] *sue cure* — manera] *maniera* — redutto] *ridotto* — respose] *rispose* — molto commendo el tuo confirmarte con la] *commendo molto confirmarti colla* — Però] *Pure* — pur] *pure* — trovarimo noi persona] *troverremo persona* — possiamo, atteso] *ci possimo, attento* — pino] *pieno.*

50 Barbara] *Barbera* — Patre mio] *Padre* — ce dicono] *dicono* — sarà attore] *sa a torre* — iusto] *giusto* — sète] *siate* — vedo] *veggo*

vedo *persona alcuna megliore de voi che* possa *con* meco *questo*
51 adoperare, *e massime che sète* mio patre spirituale. — *Respose* el fratre: — *Cotesto non so se potrebbe essere per ciò che io ho anco dedicato el mio corpo a Cristo, e promessali la mia vergenità.* Non di meno, *come ch'io iusto non sono, non cognosco niuno de qui intorno che iusto sia; donche,* per non consentire che le *toi* sante e dilicatissime carne sieno da altre *mani* contaminate, e, oltre a ciò, *per fare tanto bene per la* salute ed augumento de la cristiana religione, io *so'* apparecchiato. *Tutta via io non resto de pregarti da parte de Dio che questa* cosa a dirla con persona trasportare te lassi, ché non dubito *che, sapendosi, Idio lo* averebbe *molto* per male; *e come adesso* te pòi *tenere la più beata e gliorosa donna* che nel presente secolo *sia, li deventaresti* ribella e *nimica.*

52 La gentile donna *li* afirmò con grandissimi sacramenti *che* mai *lo paleserebbe con alcuno* vivente *senza sua espressa licenzia.* — Or *vidi* — disse il fratre — *con lo nome de Dio questa sera senza più induziare seremo in su in l'opera.* Ma perché tali *coniungementi se averanno da fare ad onore, laude e gloria de l'Altissimo Dio, bizogna che* insino a l'ora che *coniugere ce* devemo, siamo *continuo* a la santa orazione; *e però andra'tene al tuo oracolo ed io al mio, e devota e santamente*
53 *intraremo a tanto* divino *lavoro.* — *E da lei tolto comiato, se*

---

— megliore de voi] *di voi migliore* — sète] *siate* — patre] *padre* — 51 Respose] *Rispose* — fratre] *frate* — se potrebbe] *s'egli potrebbe* — ho anco dedicato] *ancora ho dedicato* — promessali] *promessogli* — vergenità] *verginità* — iusto] *giusto* — cognosco] *conosco* — de qui] *da qua* — iusto] *giusto* — donche] *dunque* — le toi sante e dilicatissime] *la tua santa e dilicatissima* — sieno da altre mani] *non sieno da altra mano* — contaminate] *contaminata* — per fare] *faremo* — augumento] *mantenimento* — so'] *sono* — io non] *non* — de pregarti] *tuttavia di pregare* — persona trasportare te lassi, ché] *persona, ché* — sapendosi] *sappiendosi* — lo averebbe] *l'arebbe* — te pòi] *ti puoi* — gliorosa] *gloriosa* — li deventaresti] *gli diventeresti* —

52 li afirmò] *gli rafermò* — sacramenti] *sagramenti* — senza] *sanza* — vidi] *via* — il fratre] *el frate* — con lo] *col* — de Dio] *di Iddio* — senza più induziare] *sanza indugare più* — seremo] *saremo* — in su in l'] *in sull'* — Ma] *E* — coniungementi] *congugnimento* — se averanno da fare] *sarà affare* — laude] *e lalde* — bizogna] *bisognia* — coniugere ce devemo] *congugniere ci dobbiamo* — continuo a la santa] *alle continue e sante* — andra'tene] *andiatene* — devota e santamente] *divotamente* — intraremo] *enteremo* — divino] *e divino* — 53 E da lei] *Dallei*

*n'andò a la sua stanza*; e pensando *che dal* suo prolifico seme *avea da uscire el* santo evangelista, *non volse* per *quello* dì *contaminare* el suo corpo *de* quelli grossi cibi che comunamente, per ingannare altrui, *già* usava, ma con dilicatissime vivande *ed* ottime confezione e vini solemni con *ordene temperato*, tutto se reconfortò.

Venuta *adonque la sera* con tanto desio aspettata, per cauta 54
via se *n'entrò* in camera de la *giovene*, quale degiuna e lacrimevole già mai da la orazione *partita non se era; vedendo venire el* fratre, *se levò* in piedi *e* reverentemente *el* recevette. *Fra Johanni*, ancora che dal piacere de la *giovene* fosse fiera- 55
mente preso, ed *omne* punto mille ore *parendoli* de intrare *nelle soi graziose* braccia, *non di meno deliberò de con niuna lascivia cominciare* l'amoroso gioco, *e sì li disse:* — *Figliola* 56
*mia, Idio che è solo investigatore de li ascosi cori, me sia testimonio con quanta insopportabile noia tale atto per me adoperato sia, ma, come altre volte già te dissi, per lo cognoscere indubitatamente essere volontà de esso Dio, e per li molti beni ne sequiranno, io so' presto a pigliare tanto quasi a me impossibile affanno, ateso che io non so come fare se debbia, perciò che io te giuro per quella santissima anima che da noi, mediante l'operazione de lo Spiritu Santo, se deve produrre, che io so' così virgine come uscei del corpo de mia matre, e per ciò questo se faccia solo per onore de Dio, e non con niuna delettazione carnale. Pareme adunque che tra noi se uzino alcune ceremonie che non sono solite per le comune gente adoperare.*

---

— prolifico] *prolifero* — aveva da] *aveva a* — evangelista] *vangelista* — de quelli] *di quegli* — comunamente, per] *comunemente già per* — già usava] *usava* — ordene] *ordine* — se reconfortò] *si raconfortò* —

54 adonque] *adunque* — giovene] *giovane* — degiuna] *digiuna* — fratre, se] *frate, si* — in piedi] *in piè* — reverentemente] *riverentemente* — el] *lo* — recevette] *ricevette* — 55 Johanni] *Giovanni* — giovene fosse] *giovane fussi* — omne] *ogni* — parendoli de intrare nelle soi] *parendogli d'entrare nelle sua* — deliberò de con niuna lascivia] *diliberò di continuo* — 56 de li ascosi cori] *degli achiusi cuori* — insopportabile] *inportabile* — atto] *arte* — adoperato] *adoperata* — te] *ti* — cognoscere] *conosciere* — de esso Dio e, per li] *d'esso Iddio, per gli* — so'] *sono* — quasi] *quanto* — come] *che* — da noi] *dannoi* — Spiritu] *Spirito* — se deve] *si debbe* — so'] *sono* — virgine] *vergine* — uscei] *io uscj* — de] *di* — matre] *madre* — de Dio] *d'Iddio* — niuna delettazione] *igniuna dilettazione* — Pareme] *Parmi* — se uzino] *s'usino* — gente] *genti* —

57 *Respose la donna: — Io so' in ordine; dicate pur el vostro parere, ch'io farò quanto me imponerite. — Fra Johanni, che desiderava vedere a lume de' torchi se colei* fusse sì bella *nuda* come *era* vestita, *li comandò* che *tutta* ignuda *se despogliasse, ed essa, tutta vegognosa,* per *u*bedire così *fece. E lui medesimo despogliatose in camiscia,* accese *doi grandi torchi, e postola* in *mezo de quelli, e* vedendo le *soi* eburnee e *dilicatissime* carne che con loro splendore *venceno li lumi de li accesi torci,* fu di tanta concupiscienza *vento* che per morto *li se lasò cascare*
58 *in le braccia.* E in sé tornato, *si li pose* dinanzi in genochioni, *e fandola* sedere in *magestade, lui con gionte mano* e capo inchino così disse: — Io adoro te, felicissimo ventre, nel quale *de a piciole* ore *se deve ingenerare ellume de tutto el crestianesimo.*
59 E ciò detto, *basciò prima in terra e poi* in *mezo el* giglio, con gran *desio appicciò quelli* dolcissimi *labra rosate, quali* senza punto lasciarli, *tutti doi se buttarono sopra elletto.* Quello che tutta la notte se facessero, ciascuno *sel pò* pensare. So bene io, *per quello che dopo* per la giovene *fò apalesato, non solo* al numero del quinto evangelista pervennero, ma *la suavità de li* sette doni *de lo* Spiritu Santo *li fe' con grandissimo*
60 *piacere gustare.* La Barbara, *quantunque* spiritualmente avesse *preso el* cibo, non di meno *con lei medesima iudicò* quella essere la più dolce cosa che tra mortali adoperare si potesse; e piacendo*li sommamente e*l gioco fin che *se certificassero se lo evan-*

---

57 Respose] *Rispose* — so'] *sono* — dicate] *dite* — pur el] *pure il* — me imponerite] *m'imporrete* — Johanni] *Giovanni* — vedere] *di vedere* — a] *al* — fusse] *fussi* — bella nuda] *bella* — li] *gli* — se despogliasse] *si spogliassi* — ubedire] *ubidire* — despogliatose in camiscia] *dispogliatosi in camera* — doi] *dua* — de quelli] *di quegli* — le soi eburnee e dilicatissime] *la sua oburnea e dilicatissima* — splendore] *sprendore* — venceno] *vincevano* — li] *e'* — de li accesi torchi] *de' torchi accesi* — vento] *vinto* — li se lasò] *se gli lasciò* — in le] *nelle* — 58 si li] *se gli* — dinanzi] *inanzi* — in genochioni] *ginochioni* — e fandola] *facendola* — magestade] *magiestrare* — con gionte] *con giunte* — mano] *mane* — inchino] *chino* — nel quale de] *da* — piciole] *poche* — se deve] *si de'* — el-] *el* — crestianesimo] *cristianesimo* —
59 basciò] *baciò* — quelli] *quegli* — labra rosate] *labri rosati* — senza] *sanza* — lasciarli, tutti doi se] *lassarli, tutti a dua si* — se facessero] *si facessino* — per quello] *quello* — giovene fò apalesato] *giovane fu palesato* — pervennero, ma la] *pervennono, ma alla* — de li] *de'* — Spiritu] *Spirito* — li fe'] *gli fecie* — 60 Barbara] *Barbera* — avesse] *avessi* — iudicò quella] *giudicò quello* — che se certificassero

*gelista fosse concepto, omne* notte *se retrovavano più freschi a la battaglia.*

Ed in tale dolceza *e gioia continuarono godendo circa tre* 61
*mesi, onde acadde che* la donna da dovero *ingravidò*; e da tutti *doi* per manifesti segni cognosciuto, *fu cagione de a fra Johanni fare de la sua vita dubitare. El quale uno dì a la giovane* disse: — *Barbara*, tu vedi che, come a Dio è piaciuto, el nostro ottato fine è già *compiuto, e sei gravida*, e con el volere *de isso Dio al debito tempo* parturerai *la santa anima. E perché* 62
*non è ragionevole che viva al mondo como gli altri mortali*, io intendo *fra questo mezo andare* al santo Papa e *pronunziarli questo* divino miracolo, a tale che lui mandi *doi* de *li* soi *primi* cardinali, *ed al* suo nascemento *el faccia per santo canonizare, acciò che da lui e santo Johanni Batista non ve sia altra deferenzia se non che santo Johanni fò santo in utero, e costui serà inmediate de la sua natività; e per ciò elli serà de magiure eccellenzia de tutti li altri santi.*

La donna che, *como* già detto, purissima era, facilmente 63
*el crese, e da soverchia* vanagloria *asalita, come è de costume de giovene donne*, molto *li* piacque che tale camino per lui se pigliasse. *Fra Johanni, vedendo omne dì agumentare el vassello* del novo evangelista, al presto partirse del tutto *se* dispose; e *toltoni* alcuni altri pastucci per conforto del suo relassato stomaco, *avvilupate soi coselline con certe altre della donna,*

---

se lo evangelista fosse] *ch'el vangelista fusse* — omne] *ogni* — se retrovavano] *si ritrovavano* —

61 continuarono] *continovarono* — tre] *a tre* — onde] *ove* — donna da dovero] *giovane dal dovere* — doi] *a dua* — cognosciuto] *conosciuto* — de a fra Johanni] *die a fra Giovanni* — de la] *della* — dubitare] *far dubitare* — Barbara] *Barbera* — che] *come* — el] *che 'l* — ottato] *oprato* — de isso Dio] *d'esso Iddio* — parturerai la santa anima] *partorirai l'anima santa* — 62 como] *come* — Papa] *Padre* — pronunziarli] *pronuziargli* — a tale che] *e dirli che* — doi de li soi] *dua de sua* — nascemento el faccia] *nascimento gli faccia* — e santo Johanni] *a santo Giovanni* — deferenzia] *dificultà* — non] *none* — Johanni fò] *Giovanni fu* — serà] *sarà* — per ciò elli serà de magiure] *e però egli sarà di maggiore* — de] *che* — li] *gli* —

63 como già detto] *che è già detta* — era] *ella* — crese] *credette* — soverchia] *superchia* — è de] *è* — tale] *tal* — se pigliasse] *si facessi* — Johanni] *Giovanni* — omne dì] *ogni indì* — agumentare] *aguntare* — vassello] *vasello* — partirse del] *partire* — toltoni] *toltone* — relassato] *rilasato* — soi] *sue* — comparatosi] *conperatosi* — doi] *dua* —

*comparatosi doi boni ronzini, con lo suo compagno* in breve tempo *se retrovò in Toscana, e da quindi in Napoli pervenuto con le ditte reliquie e con lo suo ceretano stile beffando ed ingannando omne persona, oltra lo. acumulare de denari, de gioie e*
64 *de semptuosi libri, offendendo Idio... E perché uscire serebbe da la presente istoria, ed anco per alcuno onesto respetto, tacerò li frutti che renderono le soi pratiche con lo mostrare el fare de miracoli senza effetto de verità alcuna, e per lo cognoscere de la schioccheza del grosso vulgo vindicandosi, el nome de santo con grandissima arte uzurpava in mediate la potenzia de la grande maestà de Dio: cosa orrenda e reprobata, e di farlo più presto al foco come eretico e meritamente condempnare che tra el numero*
65 *de' religiosi in alcuno modo essere agregato. Di che se deve credere che a coloro che a questo* precorsore de Anticristo *indebitamente troppa fede li prestarono, loro fe' vedere* la divinità de *li* angeli del paradiso.

66 La Barbara, *rimasta* gravida *come di sopra è già ditto, ed essendo omai a termine che lo evangelista non se possea più ocultare, come fanciulescamente se era lassata ingannare, con quella medesima purità palesò tutto el fatto a la duchessa sua matre, quale, essendo prudentissima, con dolore incomportabile*
67 *disse: — Figla maladetta, tu sei stata ingannata! — e dolente a morte, racontata la istoria al duca, de quanto dolore e cordoglio fossero inseme repini, ciascuno el pò facilmente cognoscere e*

---

boni] *buoni* — compagno] *compagnio* — breve] *brieve* — se retrovò] *si ritornò* — in] *a* — con le] *colle* — ditte] *dette* — con lo] *col* — omne] *ogni* — acumulare] *acomulare* — de denari, de] *danari* — gioie] *goia* — de semptuosi] *di sontuosi* — Idio] *Iddio, ella sua sagratissima religione, elle divine leggie egli l'offese, e cercò d'offendere col detestando vizio la natura, sicome chiaramente ho trovato.* — 64 serebbe de la presente istoria] *della presente storia sarebbe* — respetto] *rispetto* — renderono] *ne rendano* — soi] *sue* — fare de] *frate de* — senza] *sanza* — lo cognoscere] *conoscere* — de la] *la* — vindicandosi] *vendicandosi* — de] *del* — uzurpava] *usurpava* — de la grande] *della gran* — de] *di* — reprobata, e di farlo] *reprebata, e di fallo* — condempnare che tra el] *condanarlo che tra* — 65 Di] *De* — se deve] *si debbe* — precorsore] *precursore* — li prestarono] *gli prestorno* — del] *di* —

66 Barbara] *Barbera* — ditto, ed essendo] *detto, esendo* — a] *al* — lo evangelista non se possea] *'l vangelista non si poteva* — se era lassata] *s'era lasciata* — tutto] *tutta* — matre] *madre* — 67 Figla maladetta] *Figliuola maledetta* — istoria] *storia* — de] *di* — fossero inseme repini] *fussero ripieni* — pò] *più* — iudicare] *gudicare* — fiera ira]

*iudicare. E da fiera ira aceso, de continente mandò per tutto el suo dominio, ed in omne lato dove trovò fratri domenechini, li fe' vituperosamente amazare. E tolta la figla del monasterio con* 68
*tanta dilicatura e richeza edificato, el fio insino l'ultima petra sconficare; e del resto fatto della necessità virtù, come è già de costume de savii, de po' el non compito parto della figliola, quella donò per moglie ad uno picolo barone; e continue lacrime ed eterno dolore amaramente terminarono i giorni loro. E* questi *sono li* frutti, fronde e fiori che *ce rendono le pratiche de li fratri ingannatori.*

---

*di fieralità* — aceso] *acceso* — continente] *contenente* — omne lato] *ogni luogo* — fratri] *frati* — li fe'] *gli fe'* — 68 figla] *figliuola* — tanta dilicatura e richeza] *tante dilicatezze e richezze* — el fio] *il fe'* — insino l'ultima petra] *infino afond all'ultima pietra* — del] *dello* — già de] *già* — de po'] *dopo* — compito] *conpiuto* — picolo] *piccolo* — e continue] *e con continue* — terminarono i giorni loro] *terminorno i loro giorni* — li] *e'* — ce] *ci* — le pratiche de li fratri] *de' frati.*

# L'ARIOSTO E LE PASSIONI

## (STUDIO SUL MOTIVO POETICO FONDAMENTALE DELL'"ORLANDO FURIOSO„).

Nel corso del *Furioso* troviamo, ed è facile a tutti notarlo, molti momenti in cui l'Ariosto rileva la sua necessità di mutar tema, ed egli trae spunto dall'obbligato passaggio da episodio ad episodio (obbligato dall'arte che gli dava questo comando), per riflettere amabilmente in vari modi sul suo metodo di composizione e di sviluppo della gran tela cui lavorava:

> Signor, far mi convien come fa il buono
> sonator sopra il suo strumento arguto,
> che spesso muta corda, e varia suono,
> ricercando ora il grave, ora l'acuto. (VIII, 29)

oppure:

> Come raccende il gusto il mutar esca,
> così mi par che la mia storia, quanto
> or qua or là più varïata sia,
> meno a chi l'udirà noiosa sia. (XIII, 80)

Riflette amabilmente, dico, e cioè non vuol compiere uno stacco logico e un'intrusione fuori dell'arte, con queste « variazioni », ma proprio, attuando un modo consueto alla sua poesia, esprimere, mediante quel momento di pausa garbata, la sua poetica, il motivo profondo del suo stile, ed al tempo stesso cantare la gioia della propria serena volubilità:

> Di molte fila esser bisogno parme
> a condur la gran tela ch'io lavoro.
> E però non vi spiaccia d'ascoltarme,
> come fuor de le stanze il popul Moro
> davanti al re Agramante ha preso l'arme
> ecc., ecc.... (XIII, 81)

Sicchè, come intende ogni lettore che non sia mosso dal preconcetto rettorico e intellettualistico dell'unità, chi, nel leggere il poema, si lasci prendere dall'onda, e vi si abbandoni, e sappia cioè davvero gustare il suo dono poetico, avvertirà come e quanto sia mirabile il giuoco ora sornione ora scoperto del suo autore, in questa così versatile variabilità di tono mutevole e gioconda, che domina la architettura dell'opera, ed è la sua vera unità, la ragione stessa della sua musica.

Si veda un altro esempio. L'ottave precedenti a queste ultime citate trattano di Bradamante al palazzo d'Atlante, che invano ricerca il suo Ruggiero in quelle « incantate case »:

> De le quai non più tosto entrò le porte,
> che fu sommersa nel comune errore.
> Lo cercò tutto per vie diritte e storte
> invan di su o di giù, dentro e di fuore:
> nè cessa notte e dì, tanto era forte
> l'incanto: e fatto avea l'incantatore,
> che Ruggier vede sempre, e gli favella,
> nè Ruggier lei, nè lui riconosce ella. (XIII, 79)

Onde il Momigliano ritenne che codesto palazzo d'Atlante fosse il simbolo stesso del « nobile sognare » del poeta, sempre a mezzo tra la realtà e il sogno (metafora bella a dare il senso psicologico dell'arte ariostesca secondo un sentire delicato e gentile; ma per altro verso deludente, espressione com'è di un'anima romantica, per chi si senta lontano dal romanticismo); ed io diffido molto che l'Ariosto abbia mai potuto essere un poeta sognatore di tal fatta, con il capo un po' all'aria (1), e poi invece tanto avver-

(1) Mi accadde già di testimoniare il mio giudizio su l'opera del M. in questo *Giorn.* **128**, 123, nota 1 come « di squisita critica psicologico intimista »; e più anticamente in una rassegna ariostesca, in *La Cultura*, 1929, pp. 45-48. Le mie riserve per quel « sognare » (e per quella « realtà ») dipendono, dal punto di vista teorico, dal fatto che il binomio realtà-sogno non fa che rinnovare un antico binomio dell'abate Conti sul « reale meraviglioso » del poeta, concetto, a' suoi giorni, di grande valore; ma che occorre approfondire, oggi. È necessario cioè, sentendo la compostezza sicurissima e solo apparente-

tito e presente al tempo stesso, da porre i propri personaggi negli imbrogli, per dichiarare subito dopo ch'egli se ne interesserà poi, avvertendo anzi il lettore, tra l'indifferente ed il sorridente, così:

> Ma lascián Bradamante, e non v'incresca
> udir che così resti in quello incanto;
> che quando sarà il tempo ch'ella n'esca,
> la farò uscire, e Ruggiero altretanto.
> Come raccende il gusto il mutar esca....
> ecc., ecc.... (XIII, 80)

scherzandovi sopra con i versi già citati. V'è troppo dominio di sè in questo scrittore, troppa « furberia » poetica: una apparenza di ingenuità, ma un'effettiva presenza risolutrice del suo spirito, attività continua, proprio in quel che si vorrebbe far passare come un bel sognare! Sentiamo che proprio in ciò, in codesto equilibrio dominatore, in codesta sua potenza agevole, che non si tende nello sforzo, ma non è neppure in blando rilassamento o in riposo sognante mai, in codesta fertilità di toni, che pare di primo acchito solo bonomia arguta, ed è qualcosa di molto più profondo, sta la ragione della sua latente grazia; ed è una vita interiore che corre per il racconto e lo muta instancabilmente, ma del tutto poeticamente conscia, cioè fantastica, nel suo significato estetico, non gratuito sogno o svagamento, sia pur nobilissimo sentimentalmente. Nel suo cangiante aspetto non v'è per niente della fragilità o del variegato incanto, confuso o superficiale o peggio, gratuito, qual è de' sogni; anzi una vita ampia possente, un fiato calmo e maturo segna la fisionomia della pagina, e un carattere di semplice nobile dignità impronta di sè tutti gli episodi più alti. Dobbiamo dunque assolutamente scartare, e per sempre, se si vuole intendere l'Ariosto, la parola romantica: *sogno*.

---

mente svagata del raccontare ariostesco, liberarci da constatazioni sentimentali, o descrittive, e ritrovare la mediazione fantastica unitaria dei due membri del binomio, in modo concettuale, dialettico, che è il solo veramente critico. La poesia non è miscuglio, è unità.

Ma insistiamo ancora invece sul motivo della variabilità, sopra indicato.

Subito, fin dall'inizio del poema esso compare nella molteplicità delle persone; esso già impone le prime trame: nel I canto l'ottava 2ª parla di Orlando (« Dirò d'Orlando in un medesmo tratto »...), e poi la 3ª di Ruggiero (« Voi sentirete tra i più degni eroi... Ricordar quel Ruggier... »), e qui si fa parola insieme « de' più degni eroi Che nominar con laude m'apparecchio... »; e quindi, mosse le prime fila, subito « le donne e i cavallier » in gran coppia entrano nella gran scena della foresta, e con Rinaldo e Ferraù e Sacripante, e Angelica e Bradamante s'apre e si distende la ricca maglia dei giuochi e delle simmetrie e dei contrasti; appena detto d'Orlando che gran tempo innamorato fu d'Angelica, subito lo si lascia, e ci si rivolge all'ammaliante bella donna, che porta con sè lontano il lettore nella sua celebre fuga: il vento della poesia sorge e poggia in alto, e soffia padrone. Ma il poeta appare sempre presente e conscio di sè, attraverso l'opera, sempre attento e calmo, narrando con equabile tono (mai o ben di rado c'è senso di disordine nel *Furioso*, e quando v'è, ciò è segno certo di stanchezza poetica): una « variazione » ancora necessaria, con effetto di maraviglia sospensiva, è per il lettore l'apparizione del fantasma dell'Argalìa fuori dell'acque; e seguita presto Baiardo a sviare (« divertere ») l'attenzione: « Ferma, Baiardo mio, deh, ferma il piede! » gli grida dietro Rinaldo invano; e subito compare ancora un'altra diversione:

> Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge:
> ma seguitiamo Angelica che fugge. (I, 32)

Ricerca musicale, direi, che ha l'impeto pieno d'un volo (« Fugge per selve spaventose oscure... »): e noi sentiamo che non è deludente o a casaccio questa fuga, ma predisposta in un ordine amplissimo, armonico; onde si cava la coscienza di un moversi lieto, l'impeto di un'onda fluente con ritmo costante e baldo, un trascorrere sorriso di agevole grazia pur nel dipingere la paura, il cupo del

bosco: e il tono tutto è ampio e non affannato, pieno d'arguta forza e di leggiadra misura, nel tempo stesso ch'è maestoso e largo. Nel naturale spiegarsi di codesta vastità di forza poetica, dove mai la fretta « che l'onestade ad ogni atto dismaga », toglie armonia al suo corso, si sente che tal moto nobile e piano è il senso stesso, il significato ultimo di quel poetare; e ne è ben conscio il poeta medesimo:

> Or l'alta fantasia, ch'un sentier solo
> non vuol ch'i' segua ognor, quindi mi guida,
> e mi ritorna ove il moresco stuolo
> assorda di rumor Francia e di grida.... (XIV, 65).

Nel medesimo modo, ad esempio, egli passa in un istante da una riva silente di fiume, e da un'avventura d'amore, in mezzo al rombo della battaglia; e per cogliere la velocità del trapasso si legga ora l'ottava precedente ai quattro versi appena citati: il prodigio della prestezza nel mutamento, e cioè della volubilità ariostesca, è del tutto palese e palpabile, per il rapporto che sorge con l'ottava precedente, dai versi così lenti, così distesi in pace, da dare il senso proprio di una beata arcadia:

> Indi d'uno in un altro luogo errando,
> si ritrovaro al fin sopra un bel fiume
> che con silenzio al mar va declinando,
> e se vada o se stia, mal si prosume;
> limpido e chiaro sì, ch'in lui mirando,
> senza contesa al fondo porta il lume.
> In ripa a quello, a una fresca ombra e bella
> trovâr dui cavallieri e una donzella. (XIV, 64)

Alla pace più dolce e più maliosa, cui serve a dar l'idea persino il ricordo umanistico del fiume Arar di Cesare, lentissimo al punto « ut oculis in utram partem fluat iudicari non possit », alla visione nitidissima di quell'acque silenti e così chiare, e dell'ombra (1), e del queto gruppo dei cavallieri e della donzella, poi subito segue il verso:

> Or l'alta fantasia ch'un sentier solo...

(1) E se guardate a tutta la bell'ottava, e a quei versi soprattutto: « Limpido e chiaro sì, ch'in lui mirando Senza contesa al fondo porta

che subito ci prende per mano, e ci conduce via di là. Così l'Ariosto trasvola d'un tratto « ove il moresco stuolo | assorda di rumor l'aria e di grida »: d'improvviso ci avvolge in un impeto di crescendo epico, nel pieno del tumulto della lotta per Parigi. Anche qui lo stacco è solo mutamento musicale dell'armonia poetica, non stridore di toni; ed è sempre senso di ritmo esattissimo.

Ci è sorta intanto alle labbra, di per sè quasi, la parola « armonia ». Codesto amore per la volubilità, che stiamo osservando nella poesia ariostesca, si può dire appunto un carattere della sua armonia; ma si badi che non voglio qui alludere alla particolare definizione crociana: è troppo deludente e chiusa, ed anzi oggi pare, nella sua facilità stessa, evasiva (1); onde conviene volgerci altrove, ossia

---

il lume » voi direte: com'è possibile che si sia detto — da altissimi critici! — che l'Ariosto non ha sviluppato il senso della natura? Che è dunque quella cristallina dolcezza di acque chete e leggere, il loro chiaro aspetto mirabile, se non diretto sentire naturale, capacità di godere d'uno spettacolo e di rappresentarlo poi secondo i suoi mezzi poetici, dando una visione che si potrebbe paragonare per limpidezza al rio magico della *Trasfigurazione* del Bellini a Napoli?

(1) Sia venia se, a dichiarare codesta opinione, che potrà a più d'uno apparire bisognosa di chiosa, mi rifaccio a parole che già espressi nel lontano 1927 in una rivista che per essere rimasta introvabile per tanti anni passati, non è entrata nelle bibliografie. In *Il Baretti* di Torino scrivevo: « Il termine *armonia* che sorge ad un tratto ... quasi apparso per magica volontà fuori da una ricerca di critica della critica ..., sembra far dimenticare l'immagine della stessa poesia. Manca nel saggio quell'indagine profonda dell'animo che sola può far rinnovare la visione dell'arte. Il Croce esamina bensì ciascuno dei sentimenti che compongono la vita ariostesca, ma li rende, così catalogandoli e descrivendoli, astratti, immobili, e non li coglie nel loro vario complesso operare, quando soltanto vivono mossi dall'armonia. Egli vede perciò nell'Ariosto solo un uomo bonario e comune, « senza una ricca e intensa vita che offra problemi rilevanti nel riguardo della storia sociale e morale », di brav'uomo, di pover uomo; e non comprendo in qual rapporto sappia porre una così semplice esistenza e una così profonda poesia. E veramente col termine da lui proposto, in cui vede specificarsi nell'animo ariostesco l'amore per l'Armonia cosmica, ... egli giunge per via filosofica a racchiudere in un cerchio il motivo dell'ispirazione, e giungendovi lo immobilizza; lo isterilisce,

rifarci direttamente ad una intima e precisa analisi del *Furioso*, per cogliere dal diretto contatto di un'esperienza viva, il senso della sua potente ricchezza poetica.

---

sì che nel suo saggio la poesia par mostrata attraverso un impenetrabile velo; essa rimane alla vista degli uomini così nascosta dentro la stessa indagine filosofica, e par muta e sola, quasi incorporea, formata d'una sostanza irreale. Ma per quel calore contenuto e vibrato, per quella forza posata e tranquilla, eppur possente e vivissima che si sente pulsare nel suo saggio, e particolarmente nei capitoli perfetti del cap. V sull'attuazione dell'armonia, noi intendiamo come il termine divenga soprattutto la semplice denominazione del suo sentimento critico di fronte all'Ariosto: sentiamo giustificato il suo dispregio d'ogni indagine particolare, poichè il critico diviene commosso espositore del proprio animo esaltato dal poeta. Il suo senso dell'Ariosto si mostra palpabilmente nel paragone in cui trascorre, portato dalla foga, intorno all'ottave... Quanto del carattere ariostesco qui si rivela! » (*L'Ariosto e la nuova critica*, in *Il Baretti*, Torino, anno IV, n. 9, settembre 1927, p. 49). Ribadivo tali concetti nella *Rassegna ariostesca*, cit.; ma occorre ch'io qui aggiunga una delucidazione. Il significato di « amore dell'Armonia ingenuamente vissuta » ecc. è infatti posto troppo ermeticamente; e si presta a falsi sviluppi, che appunto vi sono stati nella critica decadentistica ulteriore. C'è nel saggio crociano un curioso e sapiente uso di maiuscole e minuscole iniziali per indicare la « Armonia » e la « armonia », che non è stato forse ben rilevato. Il significato di tal « armonia », che si attua come « amore per l'Armonia », è infatti ambiguo. O l'Ariosto è il cantore dell'Armonia, cioè della coscienza armonica del mondo, del ritmo dell'universo (come il Croce dichiara): allora il termine è generale e non individualizzante la personalità del poeta, chè tutti i poeti, pel fatto che sono poeti (se è vero che ogni poesia è di per sè coscienza universale e cosmica dell'essere, assunta da un individuale poeta in forma fantastica), vantano tal dote di cantori dell'Armonia cosmica ingenuamente vissuta, e individuantesi perciò variamente in ciascuno, secondo i suoi modi di sentirla creativamente (ed allora la definizione critica crociana è necessaria ma non sufficiente); o è cantore di una « armonia » spirituale (minuscola, ma ancor di genere comune) di valore storico pure ingenuamente avvertita, cioè un ideale di vita e un « gusto » o tendenza propria al tempo rinascimentale, ad un ordine e proporzione della « vita armonica dell'anima » proprio degli uomini usciti dall'umanesimo: ed allora (ed il Croce vi accenna soltanto, ma non si è avviato per questa indagine) si stringerebbe già il cerchio intorno al valore di *armonia* nell'ambito di una « generazione » di artisti, ma saremmo sempre in

Il carattere della « volubilità » ariostesca ha del resto necessità di essere approfondito: esso non va riferito solamente al mobile trascorrere dei ritmi, al trapasso degli

---

un campo generico, non individuale, che invece ci occorre; o finalmente la *armonia* è sinonimo di *poesia*, come anch'io l'adopro, carattere intrinseco di essa, e come pare dalle parole del saggio crociano alla fine del cap. V: « insomma, ... l'armonia, dall'Ariosto attuata, non è l'Armonia in genere, ma un'*armonia affatto ariostesca* »: e allora parrebbe che il vero saggio dovesse cominciare lì, e dire perciò l'individuale carattere di tal armonia, anche senza voler pretendere di trovare l'equivalente, con una definizione logica, ad un atto estetico. Il suo saggio rimane a mio avviso ancor sempre descrittivo del sentimento poetico, così come era il capitolo desanctisiano famoso; utilissimo perciò a fomentare l'affetto, e a far sentire l'empito di una grande poesia, non a cogliere in modo individualizzante (fin dove si possa) il *proprio* dello spirito ariostesco, pur essendovisi avvicinato come nessuno mai. È una anatomia, non una fisiologia, per così dire: distingue i vari elementi sentimentali, e li passa in rassegna, e poi dice: messi insieme fanno armonia (così come se si dicesse delle parti di un corpo umano sezionate: poste insieme fanno una vita! Ma com'è dunque la vita?). Ed occorre osservare non le parti e poi l'armonia, staccate, ma il tutto nell'intimo suo esistere e moversi nella vita; appunto, nella volubilità, non nella staticità degli elementi. E alla dinamica del ritmo non bisogna più dare il termine di armonia, nè conservare il dualismo dei termini, corpo e vita. Ed invece, con quel suo uso di binomi, come « innalzare ed abbassare », con quei metaforici « sottomissione ad un unico signore », « opera di svalutazione e distruzione » (e simili) del tono espressivo, il Croce non favorisce una chiara idea della poesia: che non svaluta nè distrugge, nè sottomette mai nulla, chè solo rappresenta e crea, ed è signora di sè e libera, e fa vivere in sè ciò che abbraccia. E il tono è la materia stessa, mentre qui par che si torni all'antica lotta e dissidio tra forma e contenuto. L'indagine dell'animo ariostesco, mi pare insomma debba essere ripresa da un punto di vista interno, movendo bensì da codesto saggio, chè il Croce fece certo compiere un grande passo alla critica ariostesca, ma cercando di abolire tutti quei binomi « naturale-meraviglioso », « realtà-sogno », « innalzamenti e abbassamenti », che permangono anche in codesta crociana analisi descrittiva del tono ariostesco (tutti i sentimenti sono « *abbassati* dall'ironia ed *elevati* in lei. Sopra l'eguale *caduta* di tutti s'*innalza...* » ecc.). Quei binomi sono indice di un pensiero tergiversante e continuamente tirato di qua e di là, e sono in effetto il resultato di una perplessità continua nel cogliere concettualmente il nodo della loro reciproca unità: sono un « va e

argomenti negli episodi; ma proprio alla osservazione dei sentimenti e delle passioni di cui il poeta tratta. La volubilità ariostesca è un carattere interno e profondo. Anche il Boiardo piace per la mobilità trascorrente delle sue azioni, che gli permette una vivacissima gamma di caratterizzazioni riguardanti i singoli atti, i gesti, i moti, in sequela scintillante e spesso argutissima, rilevata appunto dallo stesso grezzo dello stile. Codesto fluire esteriore dei mutamenti dell'azioni, codesta mobilità affiorante (che si può trovare anche — in certo senso — in opere di mero diletto e pure attraenti, come i *Tre moschettieri* o in altri libri consimili, ed oggi soprattutto nel cinematografo, nell'ondulazione delle scene mimiche) rendono agile l'*Innamorato*, ma giovanile e semplice; ed il suo racconto snodato e corrente, muove in un suo tono di fiaba rapinosa e desiderosa di nuovo, sempre; ma non è questa la « volubilità » dell'Ariosto. In lui invece avvertiamo la condizione dell'adulto, conscia e sobria e matura; nel Boiardo si rimane ad un animo poetico molto più modesto: il suo rapido ed a volte impetuoso e forte incalzare è tutta foga piena di incantevole fantasmagoria, e di confidente ingenua gioia; l'impulso del raccontare lo soddisfa proprio esplicandosi e rinnovandosi in sè continuamente; e il gioco dell'invenzione gli dà istintivo piacere, e soddisfazioni un po' semplicistiche. L'ispirazione dell'Ariosto è incompa-

---

vieni » critico-descrittivo, a cui si deve poter opporre una unità costruttiva, intima e ragionativa, dialettica. E perciò si intende come da queste descrizioni critiche dell'« amore per l'Armonia » siano potute derivare le ricerche foniche e la metafisica dei suoni dell'ermetismo critico recente, tanto spiacente allo stesso Croce, conducendo ad una atmosfera rarefatta, ed anzi irrespirabile, un così umano poeta. Conviene invece poter fissare in un chiaro ordine di concetti critici individualizzanti la fisionomia lirica dell'Ariosto, se si vuol proseguire fruttuosamente ed esser degni del lavoro di chi ci precedette. (Tali parole erano da tempo scritte prima della morte del Croce; quali esse sono, in omaggio all'amore per la verità, ed a Lui che sì altamente la professò, si lasciano, perchè siano discusse, e magari rifiutate. Con la perdita di Lui certo sentiamo un gran vuoto).

rabilmente più densa, più ricca di umanità, più intensa: è espressione di un amore della vita, di una coscienza del mondo del tutto avvertita, padrona di se stessa, anzi, dominatrice. La coscienza della varietà della esistenza è in lui fondamentale:

> Oh degli uomini inferma e instabil mente!
> Come sián presti a varïar disegno!
> Tutti i pensier mutiamo facilmente,
> più quei che nascon d'amoroso sdegno... (XXIX, 1)

e (come dice pure al canto del palazzo d'Atlante), è coscienza della volubilità stessa delle nostre passioni:

> A tutti par, l'incantator mirando,
> mirar quel che per sè brama ciascuno,
> donna, scudier, compagno, amico: *quando*
> *il desiderio uman non è tutto uno.* (XIII, 50)

e così sempre egli intende nella sua poesia osservare come si produca il mutarsi della condizione sentimentale nella coscienza del cavaliere o della donzella di cui narra, e la sua attenzione è acutissima nel cogliere il mutamento, magari il rovesciamento (dentro il corso delle azioni) dei sentimenti, delle passioni:

> Quivi il crudo tiranno Amor, che sempre
> d'ogni promessa sua fu disleale,
> e sempre guarda come involva e stempre
> ogni nostro disegno razionale,
> mutò...
> mio conforto in dolor, mio bene in male; (XIII, 20)

e come ciò avviene negli animi, così codesto mutarsi e rovesciarsi quasi delle condizioni della vita, è indicato anche per le cose inanimate:

> Oh fallace degli uomini credenza!
> campò la nave che dovea perire...
> il vento, poi che ogni uom vide fuggire,
> fece che 'l legno a miglior via si torse,
> nè toccò terra, e in sicura onda corse. (XLI, 23)

Sicchè potremmo dire, generalizzando, che codesto rivolgersi continuo degli animi e delle cose, è ciò che attira

l'attenzione poetica dell'Ariosto; e su di ciò, o almeno, partendo da ciò, muove il suo canto.

Certo è comune al suo alto contemplare la persuasione che nella mutevolezza degli eventi, il « desiderio uman » pieghi alla parte che fatalmente resterà inappagata; donde sorge in loro una continua meraviglia e delusione, quasi si sentissero defraudati:

> Oh di quante battaglie il fin successe
> diverso a quel che si credette inante!
> Non sol ch'Alcina alor non riavesse,
> come stimossi, il fuggitivo amante;
> ma de le navi, che pur dianzi spesse
> fur sì, ch'a pena il mar ne capia tante, ...
> con un legnetto sol misera scampa. (X, 54)

« Come stimossi! ». Ed invece, giacciono le sue illusioni; ed Alcina, nuova Cleopatra dopo Azio, « fuor de la fiamma che tutt'altre avvampa », riesce a mala pena a salvarsi con la sola sua nave. Il giudicare intorno alle cose degli uomini è ritenuto dall'Ariosto sempre atto pieno di molta imperfezione, e soggetto a continuo errore (« ecco il giudicio uman come spesso erra! »): tanto che ogni credenza umana non può ritenersi se non labile e molto malsicura. Tanto più vero ciò in quanto appare che ogni pensiero o giudizio, diviene in effetto per lui una « passione », una subbiettiva credenza, fluttuante nel cuore, e soggetta a disinganni e ad illusioni continue. Carlo Magno crede di dare, ad es., Angelica a quello dei due cugini, Orlando e Rinaldo, che appaia più forte:

> ch'in quel conflitto, in quella gran giornata
> degl'infideli più copia uccidessi...;

e anche l'imperatore crede e spera; ma erra, solo spinto da

> il cieco suo desire irrazionale:

infatti:

> contrari a' voti poi furo i successi;
> ch'in fuga andò la gente battezzata. (I, 9)

Ed il termine *successi* è ricchissimo di significato interno, e di sorriso: nel suo doppio senso di « accadimenti » e di

« buoni eventi » è molto simile a quell'altro vocabolo: « progressi » usato per Angelica, allorchè essa, invisibile per merito del suo anello, contempla giocosamente (« di veder novità voluntarosa ») Orlando e Sacripante che l'avevano innanzi, e se la son vista sparire:

> Di lor si ride Angelica proterva
> Che non è vista, e i lor progressi osserva. (XII, 36)

Per quei cavalieri sono proprio de' bei « progressi », in verità! E così è davvero un bel « successo » per Carlo, la sconfitta! L'intima variabilità del tono, il modo di accogliere le passioni suscitatrici di sorriso, e il contrappunto poetico che ne risulta, in cui si distende come profondo risultato l'umorismo ariostesco, derivano proprio dalla limpida esperienza di codesta interiore insicurezza dell'uomo; dall'Ariosto osservata riempiendo il suo animo di una compassione fraterna e pure sorridente. Così Orlando, dopo avere condotto, con riguardo e rispetto infinito, difendendola da tanti nemici, per tanto spazio di popoli, dall'oriente sino ai lidi eoi, e fino al campo di re Carlo, la « sua » Angelica; proprio qui, dove più si crede sicuro, e dove più facile pensa potere aver ricambio d'amore, ecco:

> or tolta gli è fra tanti amici suoi,
> senza spada adoprar, ne la sua terra. (I, 7)

Non solo: chi gliela toglie è in effetto quegli da cui meno egli poteva credere di aver timore: « il savio imperator ... fu che gli la tolse ».

> Ecco il giudicio uman come spesso erra! (I, 7)

Proprio in questo verso, che va innanzi così lento e par così serpeggiante e nascosto, si racchiude il senso generale di gran parte del libro e tanta osservazione di passioni umane. Questo è il *leit motiv* del *Furioso*; e detto in tal forma, all'inizio dell'opera, insinuando la massima a mo' di parentesi, perchè meno si noti, par quasi voglia sgusciar via dall'attenzione; ma essa è con somma accortezza lì messa, ed appositamente, dal poeta; lì è l'origine della

esperienza sentimentale dell'Ariosto, la somma della sua meditazione morale; e sopra tal convinzione corre il suo raccontare. Si veda un esempio tra tanti:

> ... e giunsero a un castello il dì seguente
> dove albergati fur cortesemente.
>
> Cortesemente dico in apparenza,
> ma tosto vi sentir contrario effetto;
> ch'il Signor del castel, benivolenza
> fingendo e cortesia ...
> ..., li fe' pigliar nel letto ... ecc. (XX, 104, 105)

cosicchè anche qui: « contrari ai voti poi furo gli effetti ».

Perciò i verbi *sembrare* e *parere* sono tra i più usati dall'Ariosto, con motivi di sempre rinnovata malizia, secondo il ritmo e il modo del suo umorismo contemplatore. Qualche esempio basterà a indicare il valore dell'intensità poetica che l'Ariosto ricava appunto da codesto « sembrare » e *apparire* della realtà dell'uomo, cinta di verità (forse! ...), con tutti i caratteri plausibili della genuinità (eppure! ...): non perfettamente accettabile mai in integro, dunque; ossia — e ciò è importantissimo per lui — senza il segno dell'assoluto mai; questo soprattutto. L'Ariosto ha una stabile coscienza nell'osservare e comprendere gli uomini e le cose che gli appaiono sempre fuori dell'assoluto, anche se colui che egli osserva vi si creda immerso, anzi proprio specialmente allora. E ciò gli avviene guardando da un punto superiore e fermo, donde contempla pure se stesso, il suo essere debole e umano, consapevole delle proprie illusioni e apparenze, tanto radicate in lui; e invano invoca:

> Chi salirà per me, Madonna, in cielo
> a riportarne il mio perduto ingegno?... (XXXV, 1)

ma, da quel che segue, si scorge che non può nè vuole liberarsi dal giogo della vita, dalla passione amorosa, che è di essa quel che più gli duole, « che 'l poco ingegno ad ora ad or *gli* lima » (c. I, 2): sente troppo qual forza essa abbia e come egli sia immerso nel transeunte, ch'è appunto ciò che appare:

Ma simile son fatto ad uno infermo,
che dopo molta pazïenzia e molta,
quando contra il dolor non ha più schermo,
cede alla rabbia e a bestemmiar si volta:... (XXX, 2)

e nell'abdicare, nell'abbandonarsi al fiume della vita, trova sentimentalmente sosta al dolore, e qualche appagamento:

Ben spero, donne, in vostra cortesia
aver da voi perdon, poi ch'io vel chieggio.
Voi scuserete, che per frenesia,
vinto da l'aspra passïon, vaneggio.
Date la colpa alla nemica mia,
che mi fa star, ch'io non potrei star peggio:
e mi fa dir quel di ch'io son poi gramo:
sallo Idio, s'ella ha il torto; essa, s'io l'amo. (XXX, 3)

Ma in codesta adorabile abdicazione sentimentale, si coglie pur sempre una verità più alta: che mentre l'uomo si contrista e si confessa, dinnanzi a lui, e più in alto, c'è il poeta, all'uomo inestricabilmente legato, ma insieme libero e più forte di lui, che lo contempla. E come può essere codesta antinomia di *libero* e *legato*, che vigono nell'Ariosto al tempo stesso, per cui ciò che « è » sentimentalmente e praticamente, invece « appare » soltanto, ed è perciò contemplato con serena sicurezza, da un altro lato, dalla energia fantastica di lui? Chè solo tal « apparenza » di distacco dal tormento, può dare quello sguardo contemplativo e tranquillo che in quei versi bellissimi, di poeticamente meditata e calcolata, e cioè solo appunto « apparente » confessione autobiografica, ma di concreto intento fantastico, subito si coglie: poichè rappresenta con quel pronome « io » un altro personaggio, uno ancora tra i tanti cavalieri e dame del suo poema. E come può *apparire* dolente, anzi pieno di frenesia, e nel tempo stesso pacato e padrone assoluto di sè; privo di sè stesso, e dominatore? E soprattutto, ancora, come può tutto ciò non generare alcuna ambiguità, ma stendersi dinanzi al lettore con chiarissima leggiadria, e direi, con aperta coscienza, con lieto candore?

Ma quel che avviene per il personaggio del proprio « io », avviene ugualmente per ogni aspetto « apparentemente »

oggettivo del suo raccontare. Quell'aspetto di « ambiguità », di duplicità incantevole, di cui si parla a proposito della sua poesia, è tale solo alla riflessione critica, ma non certo alla pacifica lettura poetica, fantasiante dentro il suo mondo, ove tutto è invece così semplice ed unito, e senza alcuna ombra di ambiguità mai (questo si deve asserire rigidamente, chè ambiguità verrebbe ad inferire sempre una sorta di malessere, di inquietudine morale, la quale del tutto esula dallo spirito ariostesco): quella apparenza di duplicità dico, è dunque solo una inadeguata coscienza riflessiva dell'arte ariostesca, una incapacità di giudizio; il vero giudizio critico deve dare ragione della mancanza assoluta di tal duplicità, anche nei casi estremi, dove sembra vero che proprio il poeta voglia abbandonarsi ad essa. Ma appunto vuol giocarvi sopra fantasticamente: e cioè la supera, e ne trae un sorriso dominatore. Ecco, ad esempio — ed è questo uno dei casi limite, sopra detti, di duplicità — la descrizione della città bellissima di Alcina (e con la maga appunto egli è sempre conscio della natura doppia di lei: bella-brutta, attirante-repellente, ecc.; di fuori tutta invito e gioia, dentro tutta miseria e peccato ed orgoglio; e ciò si riverbera in modo tonale sopra tutto il suo contorno, nelle persone e i luoghi che le fanno corteggio e sfondo):

> Lontan si vede una muraglia lunga
> che gira intorno, e gran paese serra;
> e *par* che la sua altezza al ciel si aggiunga,
> e d'oro sia da l'alta cima a terra.
> Alcun dal mio *parer* qui si dilunga
> e dice ch'ell'è alchimia: e *forse* ch'erra,
> et anco *forse* meglio di me intende:
> a me *par* oro, poi che sì risplende. (VI, 59)

Perchè (si avverta bene) insieme con il « parere », c'è però sempre quell'aria superiore confidenziale, quel cenno interno dello spirito, che ammicca e produce il sorriso, partendo da una condizione di sicurezza dell'animo; di ferma sicurezza, che appunto perciò divien così condiscendente e compatente e nello stesso tempo tranquilla,

nell'indicare il vario errare degli uomini (e lui stesso è uomo) dietro alle apparenze; onde persino deriva un tono di partecipazione gioconda a tali ingannevoli viste, lieta in quanto si può per un poco stare al giuoco seguendo il quale gli uomini errano (come appunto gli adulti fanno a volte coi bimbi; e l'Ariosto par sempre un adulto sorridente verso degli uomini piccini). Ecco che anche una gran porta di quelle mura anzidette, tutta adorna « de le più rare gemme di levante », ha quella stessa dubbiosa apparenza:

Da quattro lati si riposa sopra
grosse colonne d'integro diamante.
*O vero o falso ch'all'occhio risponda*
non è cosa più bella o più gioconda. (VI, 71)

E ciò — tornando per converso a quel che più ci importa, alle passioni — come avviene nell'apparenza delle cose, avviene nella conoscenza dei sentimenti umani: di qui i giuochi intorno alla veridicità delle gran prove dei cavalieri in duello, dove il sorriso si svela; come il gran colpo d'Orlando, ch'è forse il massimo narrato; con un gusto del virtuosismo, ove canta la balda lieta coscienza di quanto sia mai possibile all'uomo, illuminata di superiore riso d'incantevole e candida beffa, poichè anche quel grande guerriero, tanto forte, e in particolare così esperto nella lancia, ha i suoi limiti esso pure, i limiti inerenti alle cose stesse:

... abbassò l'asta;
et uno in quella e poscia un altro messe,
e un altro e un altro, che sembrâr di pasta;
e fin a sei ve n'infilzò, e li resse
tutti una lancia: e perch'ella non basta
a più capir, lasciò il settimo fuore
ferito sì, che di quel colpo muore. (IX, 68)

E si ricordino poi le riserve ed i limiti e i freni che il poeta mostra di porre a se stesso per la coscienza che lo trattiene dall'offrire a donne letture meno convenienti od offensive per loro; e come pare voglia stringersi nelle spalle e scusarsi, ad es. nel proemio del canto di Fiammetta

(e le incertezze e le tergiversazioni sono incitamento invece al sorriso e alla curiosità maggiore):

> Passi, chi vuol, tre carte o quattro, senza
> leggerne verso, e chi pur legger vuole,
> gli dia quella medesima credenza
> che si suol dare a finzïoni e a fole. (XXVIII, 3)

Ma in questo invito a trattare con una estrema libertà il suo libro, ed in quel porlo in balìa dei lettori, quasi dicendo loro: — È vostro, fatene quel che ne volete —, par che si abbandoni al loro arbitrio, con noncuranza; ed invece dà rilievo proprio alla loro responsabilità, alla loro volontà di coscienza, alla loro attenta decisione e scelta: e così sorride soddisfatto con l'aver stimolato e provocato la ricerca di un giudizio autonomo. Quanto a sè, si tira modestamente indietro. Ma è anche ciò un'*apparenza*, in cui opera quello stimolo ed incitamento, e ne ricava un ulteriore effetto di sorriso per il contrasto tra il risultato che provoca (che è di acuire l'attenzione con la curiosità), e l'asserita necessità a cui si vede costretto: il famoso

> lasciandolo Turpino, anch'io l'ho messo; (XXVIII, 2)

sicchè in totale codesto lavoro ricchissimo, interno alla poesia, di stimoli e controstimoli, di spinte e di freni sentimentali e morali, a cui chiama il lettore e lo tiene, e lo fa giuocare come egli vuole, è la testimonianza di un suo sorriso fatto di intensità, e profondo; ed è in realtà il segno della sua superiore libertà e forza. E come sintesi di quella schermaglia e difesa suddetta, sboccia fuori intanto la giocondità, ma non ingenua e ilare soltanto; densa invece di molti andirivieni dell'anima, eppure chiara e nitida nel suo risultato, come conclusione dell'interno lavorio dei sentimenti.

Perchè invero da codesto suo sorriso non emana una prostrazione, un disinganno, per il deluso desiderio di conoscere, e come un senso di condanna per non poter raggiungere quel beato varco della verità, cui l'uomo ambisce, ma proprio una sicurezza diversa: la persuasione fortissima, inalienabile di aver già dentro di noi quella certezza

di sè, tanto preziosa, che l'uomo invece ignora per suo danno. Certezza non dunque assoluta, ma ricca di immenso frutto, che consiste nel riconoscere impossibile l'uscir fuori da un margine di errore nella vita; nel mettere ciò in conto, ed essere sicuri invece dell'altro immenso campo — se lo si sappia coltivare — di beni e di verità che pure rimangono, senza pretendere di giungere al Vero, all'Assoluto. È insomma sotto qualche aspetto anche qui una conversione di ogni vero nel certo; tenendo conto del limite dell'errore, del continuo margine del possibile. Allettante sarebbe trovare infine quel luogo, quel modo da cui finalmente sia possibile distinguere ciò che è il Vero, e non solo ciò che *pare*, o ciò che *sembra*, sia delle cose naturali che dell'anima; e cioè star sicuri e godere la felicità: (« suave, mari magno turbantibus aequora ventis | e terra magnum alterius spectare laborem » aveva detto Lucrezio), trovare davvero tra gli uomini l'amico vero che in corte è nascosto in fondo a tanti, chè tutti par che facciano ugualmente buon viso: « quindi avvien che tra principi e signori | Patti e convenzion sono sì frali... | Perchè qui l'apparenze esteriori, | Non hanno i cor, non han gli animi tali » come dice al canto XLIV, 2; ma del resto come nelle pubbliche cose, così avviene nelle private: « Alcun non può saper da chi sia amato » finchè è felice, « però c'ha i veri e i finti amici a lato »; ben diversa cosa sarebbe — e lo avverte senza quasi rimpianto, tanto sa ch'è impossibile — « se, come il viso, si mostrasse il core » (XIX, 1, 2). Invece in corte è più creduto l'adulatore, che appare di più, con le sue finte parole:

> Oh, sommo Dio, come i giudicii umani
> spesso offuscati son da un nembo oscuro! (X, 15)

Ma non dice *sempre*, neppur qui, ma solo *spesso*, e altrove: *le più volte*; chè egli non è per nulla pessimista sulla vita, pur essendo consapevole dell'errare del « desiderio umano »: e questo forse soprattutto capita per la leggerezza nostra, per l'incostanza del cuore, per le volubilità dell'umore, per le illusioni, le incapacità del giudizio; ripeto il già citato:

Oh, degli uomini inferma e instabil mente!
come sián presti a mutar disegno!
Tutti i pensier mutano facilmente,
più quei che nascon d'amoroso sdegno... (XXIX, 1)

E ciascuno ama e loda sempre se stesso, e la vanità lo domina; come avviene al bel re Astolfo, che si pensa il più bello di tutti gli uomini, e ne domanda un cortigiano:

se mai veduto avea, presso o lontano,
altro uom di forma così ben composto:
contra quel che credea, gli fu risposto... (XXVIII, 6)

Al re parve impossibil cosa udire,
che sua la palma infin allora tenne... (id. 8)

Anche qui un « impossibile » si avvera: e da ciò scaturisce il contrasto del sorriso. Ma v'è a ciò una decisiva soluzione, un rimedio? Forse! dice il poeta:

Chi l'annello d'Angelica, o più tosto
*chi avesse quel de la ragion*, potria
veder a tutti il viso, che nascosto
da finzïone e d'arte non saria.
Tal ci par bello e buono, che deposto
il liscio, brutto e rio forse parria. (VIII, 2)

Ecco qui il primo nucleo meditativo da cui sgorgò l'episodio della vizza e bruttissima Alcina, che pur sembra ai suoi amanti tanto bella.

Fu gran ventura quella di Ruggiero
ch'ebbe l'annel che gli scoperse il vero. (id.)

Eppure ancor oggi, e sempre dunque, nel mondo:

Oh, quante sono incantatrici, oh quanti
incantator tra noi, che non si sanno! (VIII, 1)

Costoro, malvagi, operano le loro male azioni; non con mezzi magici, ma solo con le arti e le suggestioni dell'astuzia umana, vincendo le coscienze deboli o inesperte; non con altro che con il loro animo tristo:

ma con simulazion, menzogne e frodi,
legano i cor d'indissolubil nodi. (id.)

Cosicchè la certezza che non esista per l'uomo la capacità e la possibilità di giungere al limite dell'assoluto, ma solo a quanto, come dice sottilmente Cicerone « intersit inter incertum et id quod percipi non possit », tra quello che non si può più credere e ciò che non si coglie più come limite, ecco che egli sosta dentro a codesti limiti, al variato ordine delle possibilità della vita, che sono invece intese dagli uomini appunto come assoluti: e sono le passioni, che vengono o presto o tardi smagate o dissolte dalla loro stessa natura contingente, per le vane e pur tanto potenti e attive persuasioni umane che si volgono a nuove mete, distruggendo le anteriori, credendo sì, queste nuove, ancora l'assoluto, ingolfati in nuove illusioni. E se c'è alcuno cui tocchi una sorte ferma, stabile, che gli pare eterna, anche per lui sorge la distruzione del suo limite assoluto, del « suo infinito » in cui è fisso, e anche per lui il giuoco dei possibili trova la freccia onde ferire: così Alcina, privata di Ruggiero, vinta, scornata, posta in fuga, vorrebbe morire: ma ecco il suo limite:

> Morir non puote alcuna fata mai. (X, 56)

Ed è dunque vano che cerchi la sorte di Didone, o di altre eroine; e dalla serietà fatale del verso d'inizio, il poeta trapassa subito alla modulazione della novità della paradossale situazione, al rovesciamento sentimentale: Alcina (potendo!), anche Cleopatra

> avria imitata con mortifer sonno:
> ma le fate morir sempre non ponno. (id., 56)

che è una chiusa detta come un gorgheggio godente e malizioso, intorno ad una intenzione severa; e ne sgorga una constatazione del più schietto umorismo.

Così l'Ariosto è tutto desto a coglier sempre, nelle alte e vaste situazioni degli episodi maggiori, come nelle movenze e nelle sfumature dei punti più fuggevoli, codesto « inganno » delle passioni, codesto rapporto e ritmo di apparenze sperate e poi deluse, il risolversi continuo di codeste forze dell'anima che bruciano dentro e si in-

frangono oppure si involano (come le nubi di un cielo estivo) dentro la rete continua e intricatissima di celie e di dolori della vita; e intanto tali illusioni e delusioni la nutrono, la muovono, ma anche la rodono: apparenze in cui la ragione va esulando sempre (l'« annel de la ragion » non esiste!), e il *forse* diletta e alletta « il desire irrazionale » ch'è sempre il più attivo nell'uomo, e più comunemente domina. Ma la levità con cui il poeta si inchina verso il debole uomo è pari alla serenità della sua coscienza, alla gentilezza del suo cuore. Egli coglie i moti più sottili, tutti come « possibilità » e il suo riso penetra perciò quegli inganni con tenera grazia: par quasi che egli si senta padrone del varco segreto della sapienza somma e della riposta verità, che non è un assoluto; di cui appunto egli ha una osservazione compassionevole e ridente a un tempo, mediante il senso del « possibile », dei limiti e dei « contrarii » in cui cade sempre chi per le proprie immaginazioni delira, o per evitare Scilla s'imbatte in Cariddi. La « diversità » della sempre mutevole vita delle passioni trova così nell'Ariosto il canone che la misura, che ne regola la contemplazione, che ne batte il senso musicale o poetico, il corso, avendo trovato il ritmo che ne coglie il giuoco.

Ancora un esempio: così parlando della mutevole, vaga, incantevolmente superficiale Doralice, fraschetta ondeggiante al primo muover di vento, egli ne osserva l'umore dopo che Ruggiero in duello ha ucciso Mandricardo, il suo damo: ormai tutti, uomini e donne, guardavano a Ruggiero:

> E Doralice stessa, che con duoli
> piangea l'amante suo pallido e bianco,
> forse con l'altre ita sarebbe in schiera,
> se di vergogna un duro fren non era. (XXX, 71)

Il semplice rispetto umano la trattiene, non il ricordo amoroso per quello « amante suo pallido e bianco » (che è ormai cadavere; e in quegli aggettivi quale seria e intenta pietà nella loro mondizie splendida! In una situazione tutta maliziosa, ecco il varco alla contemplazione

della morte, più seriamente sentita). Il contrapposto è evidentissimo, e codesta nuda e tremante frase è il diritto del poeta che domina la situazione, e si sostituisce alla insensibilità della donna, e la rivela, per contrasto. Ma subito comprende anche il « senso » della femmina, e s'accosta alla sua mente; e provoca così dal nuovo contrasto chiaroscuri di umorismo:

> Per lei buono era vivo Mandricardo:
> ma che ne volea far dopo la morte?
> Proveder le convien d'un che gagliardo
> sia notte e dì ne' suoi bisogni, e forte. (XXX, 73)

Ed ella, come si sa, « sì facile era a varïar pensiero » (id. 72)! (Oh, quell'arte delle dieresi, come è sottile nella musica ariostesca!) Ella, *forse*, « avria potuto in Ruggier porre il core ». Così insiste e commenta il poeta, qui feroce con la donna, sbattendo di continuo la luce improvvisa di qua e di là sulle contrarie apparenze, e riservandosi — per maggiore ironia — la incertezza del giudizio; con fintissima riservatezza, tale da accrescere la persuasione:

> Io dico forse, non ch'io ve l'accerti,
> ma potrebbe esser stato di leggieri... (id., 72)

incantevole rappresentazione di innocenza e di amoralità! « Mia donna è donna, ed ogni donna è molle » dovrà poi sentenziare Rinaldo; e nel suo inconscio cercare solo il piacer suo, Doralice, leggiera più d'una farfalla, si capisce

> che per non si veder priva d'amore
> avria potuto in Ruggier porre il core. (id. 72)

Le tre ottave sono una sinfonietta graziosissima (e ben famosa, meritamente), di tali incontri sentimentali — le gare dei possibili — nell'animo della donna; incontri o meglio passaggi e dimenticanze volubili del cuore, su cui si china, dominandoli, il sorriso dell'umorismo ariostesco.

Del suo umorismo: che tale è la forma saliente della sua anima artistica. La mutevolezza volubile delle anime è, riguardo a ciò, la fonte continua fondamentale, copiosissima, che gli versa sempre nuove possibilità del cuore, nel

continuo trascorrere delle osservazioni sulla vita: e dai « contrari » da cui è agitato l'animo umano, sorgono le lotte continue delle passioni:

> Oh gran contrasto in giovenil pensiero
> desir di laude ed impeto d'amore!
> Nè chi più vaglia ancor si trova il vero
> che resta or questo, or quel superiore... (XXV, 1)

canta appunto egli con un suo grande attacco orchestrale, dove la coscienza della volubilità della vita e dei possibili suoi esiti è proprio intera coscienza lirica, dispiegata e possente. Ma qui l'intenso volume poetico del suo canto deve farci riflettere che i proemi per lo più (dico quelli che non abbiano un ufficio decorativo, e di cornice dorata e ricca a' bei quadri degli episodi) non sono, come si suole spesso dire, soltanto una sosta ragionativa in « tono medio » e discorsivo, come appaiono a chi non li sappia davvero intendere; non sono « intermezzi » di massime semplicette e poco filosofiche (come concesse il De Sanctis) e cioè un abbassarsi dell'onda melodica dell'opera; avvertimenti posti come in un color neutro, e quasi tratti in mezza ombra rispetto alle favole poetiche; ma parte integrante e costitutiva delle favole stesse; non riposi di valore ragionativo, ma in verità momenti essenziali al canto. Tanto è vero che essi hanno la stessa natura di altre massime che sono sparse lungo il corpo del poema, e proprio in punti essenziali e visibilissimi, dove un effettivo ragionare che fosse davvero di carattere logico o in « tono medio » farebbe macchia, urterebbe, e rovinerebbe tutto il disegno. Così — a mezzo di un episodio famoso — anzi a culmine delle improvvise mutazioni di sorte che Clorídano opera con la sua spada, togliendo di vita questo e quello, nel campo cristiano, ecco che viene fuori il poeta a dire la massima:

> Ma non potria negli uomini il destino
> se del futuro ognun fosse indovino. (XVIII, 177)

Intermezzo filosofico? Eh, via! Constatazione poetica sulla eterna volubilità, sui possibili della vita; e canto in

sordina finissimo, di grazia pari alla mozartiana. Ed ancora: a Sacripante, onde togliergli cattivi sospetti, Angelica apparendo fuori dal boschetto di rose, dà piena assicurazione della sua purezza: « e che 'l fior virginal così avea salvo, Come se lo portò del materno alvo »; ma appena detto ciò, che fa il poeta? Sosta ad una ammiccante osservazione all'orecchio del lettore:

> Forse era ver, ma non però credibile
> a chi del senso suo fosse signore;
> ma parve facilmente a lui possibile,
> ch'era perduto in via più grave errore.
> Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile;
> e l'invisibil fa vedere Amore. (I, 56)

Malizioso poeta! Ma diremmo questa soltanto una pausa del narratore, un facile dar sentenze, o peggio, una brutta maldicenza da cinico ed esperto uomo di corte, ormai disingannato della vita, e ferocemente misogino alle spalle di Angelica? Non sentite invece quale leggerezza di tocco, nel lasciar la cosa incerta, insinuando il dubbio appena appena, e subito rifacendosi a quel solenne e pieno « e l'invisibil fa vedere Amore » a cui si arrende, come vinto e soggiogato, poichè non solo di Sacripante *agitur res*, ma di tutti gli uomini, in tutto il mondo, e anche di sè stesso (il suo personaggio chiamato « io »)? Ed allora, perchè — par dica il poeta — esser maligni? Accettiamo dalla vita ciò che la vita dà, il bene e il male, « et quod vides periisse, perditum ducas »: onde la ottava conclude, con tono piano e in fondo appagato, se pur segretamente dolente:

> questo creduto fu; che 'l miser suole
> dar facile credenza a quel che vuole. (I, 56)

Mera massima morale povera e banale, come (imprudente) la giudicò il De Sanctis? Ma è il sale stesso dell'episodio, il senso arguto dell'incontro tra la donna e il suo « amante »; è la rappresentazione dell'amore (e non dunque una sola massima), del cedere o abdicare nell'animo dell'uomo di fronte alla bellezza della donna amata, del suo non voler

pensare, come tante volte Alceste fa con Celimène, annegando i dubbi; se dubbi potevano esserci. Questo il senso poetico ed umano dell'ottava. E se il suo carattere stilistico è perfettamente uguale a quello di tanti proemi, così com'è in effetto, allora anche i proemi si devono più rettamente giudicare proprio punti di arsi, e di rilievo maggiore, luoghi lirici, e non solo passi di evidente giuntura da canto a canto, ed in verità apparenti riposi; rivelatori invece, del senso fantastico della favola poetica, dove il giuoco segreto della poesia ariostesca diviene più scoperto e sensibile: come il lume che batte su di una sfera tocca un punto di luce massima, e la fa poi brillare con ombre diverse; e la apparente massima è quel punto acutissimo di luce. La situazione sentimentale-poetica dell'episodio tocca là dunque il suo sorriso più chiaro; o meglio, uno dei molti aperti sorrisi; chè le arsi rivelatrici sono poi diverse, e si spargono equabilmente nel corso del poema, come si disse. E codesti momenti di *acmè*, sono un esame commosso dei casi sentimentali e dei loro improvvisi rovesci, sono il frutto poetico dell'esperienza umana ariostesca; che per ognidove si spande, ma che qui maggiormente risplende: *acmè* liriche e contemplative in cui l'umorismo ariostesco ha modo di cogliere il prima e il dopo di ogni sua favola, il succo, come nelle altre *acmè* a mezzo i canti, di cui abbiamo discorso. Le false pause cantano l'umoresco della vita, i possibili, il tema fondamentale dell'errare umano (che è il vero « sapore delle storie » ariostesche) nel continuo illudersi e deludersi dell'uomo, nell'infinite e continue intenzioni da cui si sente spinto ed agitato; chè la vita è così; ed a ciascuno tocca il suo breve o grande inganno, il suo ramo di pazzia:

> Varii gli effetti son, ma la pazzia
> è tutt'una però, che li fa uscire.
> Gli è come una gran selva, ove la via
> conviene a forza, a chi vi va, fallire:
> chi su, chi giù, chi qua, chi là travia. (XXIV, 2)

Tale è lo spettacolo dell'umanità, a cui il poeta volge l'occhio; e (come dice appunto in questo proemio fonda-

mentale, posto — si badi — proprio dopo la disperazione, la solitudine e l'impazzimento di Orlando, a metà del poema, in luogo saliente, evidentissimo) anch'egli — ovverossia il suo personaggio detto « io » — ha il « suo fallo », anch'esso è un uomo come tutti; anche se per un breve « lucido intervallo » ora lo comprende. Anch'egli si vede fallibile come tutti. E quanta umana semplice vivezza di tono in questo non escludersi; e portare anzi la propria coscienza allo stesso livello di quella dei suoi cavalieri e delle sue dame; ognuno d'essi, come il lettore di Baudelaire, « *son* semblable, *son* frère »: e confessa, al contemplare il duolo di Orlando: « credete a chi n'ha fatto esperimento »! (XXIII, 112).

L'Ariosto, poeta del rinascimento, è insomma cantore di ciò chè più stava in alto per la civiltà rinascimentale: è poeta dell'uomo, della coscienza umana in universale, cioè delle variazioni dell'anima, delle situazioni dell'umana coscienza, le speranze e le illusioni, gli orgogli le ambizioni e le delusioni, tutte inesauribili, del cuore umano: ciò che gli importa è ritrovare in ogni singolo atto dell'anima, nelle mille circostanze d'ogni « persona » umana da lui rappresentata, la situazione interiore universale dell'uomo. E il mondo cavalleresco è la materia in cui plasma tali situazioni interiori: la contemplazione delle passioni, in questo poeta che appare, a chi lo veda superficialmente, il cantore degli atti esterni, oggettivi, delle situazioni riversate all'infuori nell'azione, invece trova nel ritmare in armonia tali passioni il suo massimo intento: e le passioni divengono per lui universali fantastici. Ma il suggello che dà ad esse del suo sorriso, è un suggello fraterno. In esse ciò che vige sempre è la coscienza dell'esser uomo. Ogni sua ispirazione particolare sale sempre da quel profondo gusto dell'umano: « homo sum, humani nil a me alienum puto »; e s'illumina dell'amore per l'umano; e prende forza rappresentativa dal senso del compassionevole legame che l'Ariosto sente tra sè, e le sue figure, e coloro che lo leggeranno: uomini tutti, tutti partecipi ugualmente della stessa *humanitas*. Onde il sor-

riso del suo umore, così chiaro e intenso nella sua forza contemplativa, dove per mirabile opera, dal senso del dolore sgorga insieme la gioia del vivere; ponendo tutto in rapporto, poi che la vita così gli appare, anche se l'errore domina il cuore umano limitato, cupido, appassionato.

Il senso della socialità umana — così potente nel vivere civile della rinascita, come testè è stato dimostrato — è dunque un potente motivo alimentatore della sua ispirazione. Ma non bisogna però pensare all'uomo rinascimentale come ad un essere tutto violenta « virtù » assoluta, tesa ad uno slancio di vittoria oltre ogni confine, eslege assolutamente. Se è vero che uno dei massimi temi che scopre la indagine morale della Rinascita sia il potente anelito al raggiungimento di una propria felicità terrena, e l'amore alla gloria, e la gioia che da essa ridonda all'uomo che la conquista, non si deve pensare che un tal « uomo » sia solo « volpe e lione », teso ad ogni costo contro qualsiasi ostacolo, anzi senza preoccupazione di ostacolo, o di impaccio qual si voglia, di preoccupazione per male che si rechi ad altri; ossia vivente una vita fuori del mondo morale. È vero: anche l'Ariosto cantò:

> Fu il vincer sempre mai laudabil cosa
> vincasi per virtude o per ingegno... (XV, 1)

e giudicò, si può dire anch'egli, insieme con il suo esperto e pratico Cloridano, che:

> Non son mai da lasciar l'occasïoni... (XVIII, 173),

e come tanti altri, da buon contemporaneo del Machiavelli, apprezzò le buone arti di guerra (ma con la « cortesia » e l'umanità dell'uomo d'onore); giacchè ritenne che:

> Quantunque il simular sia le più volte
> ripreso, e dia di mala mente indici,
> si trova pur in molte cose e molte
> aver fatti evidenti benefici,
> e danni e biasmi e morti aver già tolti...: (IV, 1)

però si acconcia al « minor male », ineliminabile dalla vita umana, anzi inerente ad essa; perchè in fin de' conti

esso avviene per imperscrutabili ragioni. Ma un limite c'è sempre: esiste la « estraordinaria malignità di fortuna » che fece per il Machiavelli la rovina del Valentino, e la Fortuna rinascimentale sa rovesciare le sorti che parevan più certe: cosicchè in ciò l'attenzione poetica ariostesca per le volubilità umane si esalta, e si fortifica:

> Quanto più su l'instabil ruota vedi
> Di Fortuna ire in alto il miser uomo,
> tanto più tosto hai da vedergli i piedi
> ove ora ha il capo, e far cadendo il tomo... (XLV, 1)

(e non è questa la sorte ultima che vediamo fare alla felice Angelica fuggente con il suo amato Medoro, di fronte ad Orlando pazzo, ultima beffa del suo umorismo, con cui l'abbandona « a maggior bando »?). Ma però anche, ed ugualmente, avviene l'inverso:

> Così all'incontro, quanto più depresso,
> quanto è più l'uom di questa ruota al fondo,
> tanto a quel punto più si trova appresso.
> s'ha da salir, se de' girarsi in tondo... (XLV, 2)

La sfrenata volontà dell'uomo del rinascimento è dunque una interpretazione romantica di quell'età, che la svisa tutta, e la ignora: l'anelito alla felicità (che del resto è di ogni tempo e di ogni uomo) fu volto certo alla gloria, allora, ed alla potenza terrena, ma non nel modo « al di là del bene e del male » teorizzato nell'ottocento, con l'« ueber mensch » nietzschiano. Sempre fu sentito nella rinascita, possente contro la vittoria assoluta dell'uomo, il limite della Fortuna, del *fatum* contro la virtù; e appunto il Valentino ruina quando è presso al dominio sicuro, anche nel mito del *Principe* del Machiavelli; e così il suo Castruccio, all'indomani di una vittoria, muore: perchè mai? Non vale combattere contro il limite. Anche il fortissimo Orlando di fronte ad una donzella, perde, e perde tanto da impazzire: insomma, è vero sempre: « contrari a' voti poi furo i successi »: il limite vince.

Ugualmente, dal tormento della vita amorosa l'« io » dell'Ariosto, spera di approdare un giorno alla ragione, alla saviezza; chè comprende il suo errare amoroso:

or che di mente ho lucido intervallo
et ho gran cura (e spero farlo ormai)
di riposarmi e d'uscir fuor di ballo... (XXIV, 3)

e lo dice con quel segreto appassionamento lirico ammantato di noncuranza, che dopo gli esami dell'anima oraziani (come ad es.: « vixi puellis nuper idoneus Et militavi non sine gloria... » *Carm.* III, 26) non si trova così chiaro in tanto spazio di secoli, sino all'Ariosto, così intimo e sincero se non in lui, che tanto appunto amò questo autore a sè congeniale, per molti aspetti. E v'è una consapevolezza forse ancor più matura, nel nostro poeta, conscio di tanti esami di coscienza dell'era cristiana, nello spazio di quindici secoli; ma certo egli ha uno stesso profondo senso del limite, di quel « modus in rebus » che entrambi tanto amarono; vicini per il loro sincerissimo empito poetico verso la felicità, che non è l'assoluto della vita, la grandezza, la potenza, la ricchezza, ecc., ma qualcosa di profondamente e sottilmente difficile: il contentarsi di ciò che si è, il vincere i pazzi orgogli e l'osservare gli errori altrui e propri con così condiscendente amore. E di entrambi è (se pur vi sia chi parli per Orazio di opere di squisito letterato, ma non di poeta, e non capisce il loro tono così fervente, come dolcezza di braci che cuociono sotto la cenere, e che di rado si scoprono in luci vive e rosse, ma mandano grato calore sempre) quell'amore terreno alla virtù della misura, alla coscienza del limite, per non perdere la vita, ma anzi, in quel limite maggiormente e più profondamente gustarla:

o rus, quando ego te aspiciam, quandoque licebit
nunc veterum libris, nunc somno et inertibus horis
ducere sollicitae iucunda oblivia vitae?... (*Sat.* II, vi, 60).

Così si evita un impazzimento maggiore; e così *solutus curis et legibus insanis* (dalle pazzie umane insomma) poteva Orazio trovar di mente « lucido intervallo », e a suo agio parlare dei massimi problemi del bene e del male, e desiderare la felicità, ma non agognarla malamente; e gustarla intanto in compagnia degli uomini, fossero pure *vernae*

*procaces*. Ma per l'Ariosto vedendosi, in un lucido intervallo, dentro l'anima, anche tal desiderio forse è già troppo, forse è già fuori del limite del possibile per l'uomo, o per sè, almeno: spera, ma con più remota speranza appena, di poter talvolta « uscir fuor di ballo »: ma se ne pente subito e gli pare impossibile; onde rovescia anche per sè istantaneamente la situazione sentimentale, come per gli altri suoi personaggi, sognanti la loro felicità, e subito infelici:

> ma tosto far come vorrei non posso
> che 'l male è penetrato infin all'osso.

dove l'ultimo verso sopraggiunge come un forte colpo, e non s'attenua del tutto nel sorriso della constatazione.

Nè qui soltanto c'è tal constatazione del suo limite e del suo errore (che al tempo stesso è una dichiarazione di consapevolezza, e perciò di dominio della propria passione): anche altrove si trova una bella dichiarazione d'anima contrita, che è quasi come il fio che il poeta paga per il proprio male, pur di divenire padrone: e mostra insomma che il suo sguardo alle passioni dell'uomo comincia dallo sguardo alle proprie passioni; e che — come vogliamo insistere a dire — uno dei personaggi del *Furioso* è appunto il suo « io » (contro la tanto vantata e pretesa oggettività della poesia ariostesca sostenuta dal De Sanctis): dice ancora, dunque, accennando all'errore amoroso di Orlando:

> Ma l'escuso io pur troppo, e mi rallegro
> nel mio difetto aver compagno tale;
> ch'anch'io sono al mio ben languido et egro,
> sano e gagliardo a seguitare il male... (IX, 2)

dove la confessione è piena di un così padroneggiato sentimento, di un gusto di « contrappasso morale » tanto evidente, da trasvalutarsi, e divenire « contrappasso di rapporti contrari » in pieno dominio artistico.

***

Eppure, se è sicura la possibilità dell'errore, e se tanto è attenta, come ci pare di aver mostrato, la vista dell'Ariosto sopra le incerte sorti delle passioni e de' desideri umani, altrettanto sicura è, per il poeta (e non si deve mai dimenticarlo!) la sua certezza nella razionalità umana, la confidenza in una energia segreta e limpida che alita dentro l'uomo, e lo fa libero e padrone, se egli lo vuole; insomma una fede potente nella libertà, che rende possibile il retto uso della ragione: l'uomo, ed anche il poeta perciò, è, se pur fallibilissimo, capace di sorridere di sè; di riconoscersi; ha codesta ragione, codesti « lucidi intervalli » superiori. Qui è un motivo di sicurezza: esistono infinite fonti di illusioni, ma è anche lecito avere il « lume del discorso » (quel lume di cui parlò la filosofia ficiniana). Su ciò è intessuto un famoso proemio:

> Chi va lontan da la sua patria, vede
> cose, da quel che già credea, lontane;
> che narrandole poi, non se gli crede
> e stimato bugiardo ne rimane: ... (VII, 1)

e dunque, apprestandosi a raccontare della corte meravigliosa di Alcina, con il capovolgimento suo abituale, profferisce invece con aria di serietà e di buona fede, a provocare l'effetto opposto del riso, quell'invito ai pochi che hanno gli intelletti sani, di dargli fede, in tali racconti:

> Poca o molta ch'io ci abbia, non bisogna
> ch'io ponga mente al vulgo sciocco e ignaro.
> A voi so ben che non parrà menzogna
> che *'l lume del discorso avete chiaro;*
> et a voi soli ogni mio intento agogna... (VII, 2)

Non importi qui esaminare il continuo accorgimento dei voluti contrasti, donde sorge la giocondità del sorriso; ma quel rivolgersi a coloro che posseggono la ragione, anche se così aleatoria è la loro sorte.

Così, l'Ariosto sentiva la forza energica della ragione illuminare la vita umana; anche, o appunto perchè mi-

nacciata. Perchè, aggiungeva tra sè, chi tra gli uomini mai ha possibilità frequente di usare in tutto del « lume del discorso », di seguire la « ragione »?

> Ma chi fu mai sì saggio, o mai sì santo
> che di esser senza macchia di pazzia
> o poco o molta, dar si possa vanto?
> (*Sat.* II, a Galasso Ariosto).

Pochissimi insomma sono gli uomini o forse nessuno v'è che sia sempre saggio, e non segua talvolta la sua pazzia, com'egli cede alla propria; come Orlando alla sua lusinga: eppure la razionalità umana esiste, anche se molto difficile a ritrovarsi intera; e non c'è alcuno che non la conosca, che non vi aspiri: è come un'ambizione segreta dell'uomo, è un fine sommo a cui tendere; e così esiste per lui la libertà dell'umano arbitrio, e dà alla volontà umana la possibilità di affermarsi, sì che l'uomo giunga alla gloria (comune aspirazione degli umanisti e degli uomini della rinascita), a quella fama a cui Ruggiero abdicherebbe se restasse in balia delle mollezze d'Alcina:

> E così il fior de li begli anni suoi
> in lunga inerzia aver potria consunto
> sì gentil cavallier, per dover poi
> perdere il corpo e l'anima in un punto:
> e quel odor che sol riman di noi
> poscia che 'l resto fragile è defunto
> che tra' l'uom del sepulcro e in vita il serba,
> gli saria stato o tronco o svelto in erba. (VII, 41)

Fama che corre su le bocche e sta nel cuore degli uomini e trae essa sola (par che spieghi il poeta) l'uomo dal pericolo di perdere col corpo anche l'anima, e lo riserba nella memoria perenne dei posteri; fama che non è possibile che l'uomo non ambisca; e non se la procuri con le sue forze, « con molte vigilie et fatiche » come dirà di sè nella richiesta a Venezia del privilegio per la stampa del suo poema.

La rocca di Logistilla è come il termine ideale a cui non si invia, togliendolo dall'errore, soltanto il giovane Ruggiero, ma ogni uomo, perchè in lui possa affermarsi la forza della ragione; perchè in quella rocca, specchiandovi

l'anima, ci si viene a conoscere, finalmente, intieri: essa è tutta splendida e luminosa:

son di più prezzo le mura di quella
che se diamante fossino o piropo... (X, 58)

Altrove, « se non forse su in ciel » (chiara allusione alla perfezione assoluta della Ragione Eterna) si trovano di tali gemme:

Quel che più fa che lor s'inchina e cede
ogn'altra gemma, è che mirando in esse,
l'uom sin in mezzo all'anima si vede;
vede suoi vizii e sue virtudi espresse,
sì che a lusinghe poi di sè non crede,
nè a chi dar biasmo a torto gli volesse:
fassi, mirando allo specchio lucente
se stesso, conoscendosi, prudente. (X, 59)

Questa prudenza, alla latina, ques'occhio chiaro, codesta coscienza umana sollevata e depurata dal torbido e dal violento della vita, dal diretto urgere suo, ma ancor bene intrisa di essa; fatta trasparente, ma non vanificata, anzi seriamente contemplatrice ed ammonitrice a se stessa, non è mai sogno, o iridescente trascolorare di immagini dal reale a ciò che non ha consistenza, e non è mai puro suono (chè in poesia, come nella rimanente vita, il puro suono è nulla, e non è udibile, poi che esistiamo nell'impuro; oppure tutte le poesie sono puro suono, esteticamente, e ciò dunque non è distintivo di una individualità poetica tanto grande, quale si sente ed approva da tutti essere quella dell'Ariosto, in cui il suono è vivo e limpidissimo, ma così ricco e denso nella sua grazia; e par lieve, ed è tanto corporeamente energico di risultati); non mai, dico, semplice giuoco di puri melismi sonori, o sopramondo di valori fonici, chè, tutta la poesia è di per sè forma mondana, e bisogna invece dire in che cosa consiste l'individuo sopramondo ariostesco. Essa, cioè, stando nel mondo ed essendo parte di esso, è una attuazione del mondo, nella forma del contemplare e rappresentare fantastico. In tal effettiva prudenza, dico, è il fondo spirituale su cui poggia il poeta; su di essa edifica la sua analisi dell'uomo; e la

sua arte viene cristallizzando tali rappresentazioni in cui ritmi figure ed armonie appaiono disposte in sicuro ordine elegante, secondo le leggi individuali a lui; sì che la vita gli si stende innanzi resa dalla poesia intensa e come spiegata limpidamente innanzi da un senso sovrano che tutto illumina, e gli fa vivere il verso, così come l'aria fa a chi la respira immerso in essa, e non se n'accorge; ed egli muove le sue storie per immagini, per giuochi di sentimenti, ossia in sintesi vivente: divenute cioè nè l'una cosa nè l'altra ormai, ma soltanto alte fantasie, rette da una forza creativa che su tutto si infonde come dominatrice. Questa è la « ragione » ariostesca, conscia solenne virile; rinascimentale virtù umana di credere nella libertà dell'anima, ed insieme rimane piana accettazione delle sorti del vivere, con meditata serenità, senza indulgenza soverchia e senza rude severità; arresa all'essere continuo della vita, ma non travolta nel suo corso, sì da non riconoscere invece un saldo punto d'appoggio da cui osservarla, e capace di fondarvisi calma e sicura; consapevole del limite terreno ed umano d'ogni cosa nostra, accettando la condizione di tal vita, e perciò non mai avvolta da nero umore d'accidia e di lamentazione, e pure ben consapevole del male; di apparenza allegra, dunque, e pure così colma di esperienza; piena anzi di leggiadria per sè stessa, in cui è riposta una segreta e pur parvente a volte, ombra di meditazione, vinta dal sorriso; questa potenza morale che l'Ariosto tanto ama, questa « ragione » che gli pareva l'opposto della pazzia, era non solo esatto ed intimo criterio di guida della sua vita pratica, ma serviva, esprimendosi nell'impeto vasto e potente del *Furioso*, ed assunta perciò come dominante fantastica, da guida della virtù poetica sua; e diveniva il fondamento saldissimo al motivo dominante della sua arte.

Era insomma tal virtù poetica una coscienza piena dell'intensità della vita, ma sicura dei limiti continui, eternamente sorgenti intorno al cammino di essa, poichè la vita è incommensurabile e senza rapporto con l'infinito e l'assoluto: è sicuro perciò, e certo, che sia im-

possibile che l'uomo non si illuda e non erri nel corso delle sue passioni, nel crearsi i suoi desideri nuovi, spinto sempre com'è a voler trovare la felicità. Il noto apologo dei valligiani cercatori della luna, affaticantisi a salire (nella Satira III), e che, guardando dai poggi bassi, o dal fondo valle gli altri già giunti in alto, pieni di invidia e di speranza, mentre corrono e si affaticano con i loro cesti per prenderla, vedono « come si accresce e come in sè si prema » (tanto appare chiaro come all'Ariosto la felicità si muova e viva fuori d'un essere effettivo, e solo nel sentimento degli uomini stessi), è proprio a questo riguardo rivelatore, tanto quanto il verso « ecco il giudicio uman come spesso erra »; tanto come il motto conclusivo del poema « pro bono malum » che mostra la deludente sorte della vita, constatata senza amarezza: gli uomini, inquieti per natura, sono come questi suoi anelanti camminatori della favola della Fortuna:

> Questo monte è la ruota di Fortuna
> Ne la cui cima il mondo ignaro pensa
> Ch'ogni quïete sia, nè ve n'è alcuna.

L'Ariosto rimane anche per questo dentro la speculazione rinascimentale, che ben sappiamo quanto si sia affaticata intorno al binomio di Virtù e Fortuna; Virtù è per lui « il don de la ragion », Fortuna è il limite che si oppone a tal ragione, sia nelle vicende stesse della vita, sia nell'incontro e nello sviluppo delle « ragioni » altrui, ossia nel conflitto delle « virtù » dei diversi uomini, le quali convergono e si intersecano, ed intrecciandosi tra loro provocano vittoriosi e vinti, e trionfi e distruzioni, appagamenti e annullamenti di speranze e di desideri; e fomentano odi nuovi e nuovi moti di desideri e di ansie; ed in tali « contrasti » sempre avverrà:

> che resti or questo, or quel superiore.

Rappresentatore di tali conflitti, di tali contrasti, l'Ariosto è tutto preso dall'immenso giuoco degli intrecciati sentieri della vita dell'uomo, per questa « gran selva Ove conviene a chi vi va fallire »; e non c'è scampo per alcuno.

Così è il castello di Atlante, così l'innamoramento di Angelica, la pazzia di Orlando, la sconfitta di Agramante, ecc.; così il moversi degli orgogli e delle invidie, dei puntigli e delle ambizioni, « e il riso e il pianto e la vergogna e l'ira »: e la lotta si muove più che per le foreste e i grandi spazi di terra e di mare e di cielo, negli animi dei cavalieri e delle dame, come appare chiarissimo nell'episodio celeberrimo un tempo, e stupendo, ma sempre meritevole di tornare in onore (ed era proverbiale, quando si conosceva la letteratura italiana), della Discordia nel campo di Agramante; ma i critici moderni, persi dietro i loro amori per le superfici foniche del *Furioso*, pare che non lo notino, o apprezzino abbastanza, e sono imbarazzati a darne una analisi compiuta e particolareggiata, dimentichi della sua finissima arguta forza di rappresentazione, e come inerti all'esame morale delle variabilità e dei puntigli; quando invece la psicologia vi acquista tanto limpida consistenza poetica, per l'intimo sguardo che il suo creatore sa dare alla vita.

L'Ariosto non è insomma il beato ed immune cantore, avvolto in una atmosfera irreale negli ultra-spazi di un mitico sopramondo di valori eufonici inenarrabili, non dimora in una condizione di vita iperumana, in un dolce queto Nirvana, dove viva poeticamente del tutto ignaro dei patemi affannosi del basso mondo, perduto in una immensa siesta, *sub tegmine fagi*, di una arcadia rinascimentale, (che è una falsa concezione storica del rinascimento); *porrectus in umbra* nell'ozio bellissimo dei versi — ancor sempre secondo la concezione desanctisiana —, mentre fuori dal suo giardino, meraviglioso irreale *hortus conclusus* dell'arte per l'arte, c'è sangue e battaglia, e lacrime e dolore, che egli ignora o non sente, compiacendosi dei « colorati fuochi d'artificio » delle sue trame cavalleresche.

L'Ariosto fu poeta come tutti i poeti: e fu grande in quanto, per esser poeta, seppe le passioni e i dolori, e conobbe le sue tristezze, e ne sofferse indubitatamente come ogni altro uomo; ma seppe (e qui comincia la sua

più alta virtù individuale e la sua forza di creatore) guardare al male ed al bene della vita senza esser soffocato dall'amaro, e senza trovar appagamento nelle materiali dolcezze: seppe cioè vincere la praticità, come ogni altro vero poeta, e portarsi fuori dal grigio delle nebbie che prostrano, o delle gioie che tagliano ogni aspirazione e soddisfano, per ricercare e trovare la poesia, lungamente officiando qual sacerdote delle muse, nell'ufficio degno ed umano, e partecipe dunque della vita, ch'è essere poeta.

Fu perciò, e restò energicamente e stabilmente vittorioso dentro quell'aer dolce che era per lui la sua contemplazione fantastica, la quale operò con mirabile forza la trasvalutazione dall'incondito complesso dell'esperienza sua vitale al limpido organismo dell'immenso e ordinato poema; illuminando la vita del calore dell'anima propria, chè egli sapeva che il quadro da lui fatto della vita sarebbe stato per tanti uomini, cui fece appunto dono di tal calore che splendeva nel suo animo, un dono ristoratore potente, una forza felice per persuaderli alla vita, per dar loro un po' della energia vitale propria, immensa e tranquilla, lo stato di soddisfazione e di contentezza umana (da *contineri*: trovare un limite), da cui potessero, come persone degne della vita e sicure in essa, guardare al mondo, e abitarvi, alleviati.

La musa segreta e più alta dell'Ariosto è perciò la eudemonìa; non dico la felicità che è tutt'altra cosa. Nella opposizione che i romantici fecero tra lui e Dante, questi poeta del Cielo, com'egli è poeta della Terra, v'è implicita, non divenuta ancora giudizio critico, questa intuizione; se Dante è poeta dell'amore all'assoluto, raffigurato in Dio, come anelito alla Fede eterna e alla Felicità eterna, così l'Ariosto è il poeta del « bene essere », del « buono vivere » umano; della persuasione saldissima di una possibile vita degna nel mondo dei viventi, di una felicità in terra, limitata insomma, certo con la minuscola, ma reale; ideale opposto del tutto a quello del massimo genio poetico medievale, ma ideale massimo dello spirito rinascimentale, nel suo più intimo carattere: anche

la massima gloria è sempre una felicità per gli uomini e tra gli uomini: in essa vige sempre cioè la coscienza del limite: l'amore del giusto e del degno, ma per il « mortale »; non l'assoluto. E i boschi dove cavalcano i cavalieri e le dame dell'Ariosto, i castelli e i palazzi, e le isole e le spiagge marine, e i cristallini fonti, e i rivi e i cieli e gli spazi immensi per dove si svolge la sua immaginativa, sono i nostri paradisi terreni, il luogo beato dove si gusta quella « eudaimonìa » cui egli rivolse il suo rito trentenne di poeta, dagli anni primi che n'ebbe egli stesso la rivelazione e ne fruì il dono per sè (gli anni belli tra l'aprile e 'l maggio, del suo Mauriziano, cui nei giorni più tardi tornava la memoria, in dolce commemorazione) sino alla stampa della terza edizione del poema, o meglio, sino alla morte. L'Ariosto è perciò il poeta ispirato della umana transeunte felicità, da una profondissima coscienza, pur tra i dolori singoli, di un'ampia possibilità di buon vivere terreno. E non pare che tal sua ispirazione sia di afflato meno serio e meno potentemente conscio e nobile di quella di tanti altri altissimi poeti, a cui nella stima comune viene di solito avvicinato, da chi lo noma l'Omero ferrarese, o lo fa prossimo compagno a Dante, o lo pone magari in opposizione a lui.

Si suol dire con il Leopardi: « Ahi! dal dolor comincia e nasce L'italo canto »: ma che il canto non sorga dalla gioia è pura restrizione romantica anch'essa, appunto per l'amore all'impeto appassionato e all'irruenza del sentimento, e alle violentissime agitazioni dell'anima, di cui l'anima romantica si nutriva e si compiaceva, magari appagata dell'orrido e dell'angosce. Il vero è che molta poesia, e della più alta, nasce ugualmente dalla gioia o dall'aspirazione ad essa, e dalla fuga dal dolore: in ogni modo nell'assunzione dello spirito verso una animosa, potente, inobliabile felicità. Così è appunto l'ispirazione della cantica del *Paradiso* dantesco (e non per niente fu poco intesa e gustata dai romantici, e noi la sentiamo di più); così è elevazione alla felicità il motivo che aleggia nei brani più chiari e intensi delle *Grazie* foscoliane; e

amore di felicità è l'avvio lirico frequente del Leopardi; « dolcissimo, possente » suo pensiero; così pure la ispirazione di molti versi del Petrarca si svolge da una coscienza meravigliosamente appagata per avere attinto una plaga meravigliosa e suprema: e dalla memoria per Laura sorgono (... « dolce ne la memoria » appunto):

> perle e rose vermiglie ove l'accolto
> dolor formava ardenti voci e belle;
> fiamma i sospir, le lagrime cristallo. (*Canz.* CLVII);

e il suo amore allora vive in una zona tutta splendente e monda, in una luce purissima ed estatica, di specchiante e soave eleganza.

L'ispirazione ariostesca muove da tal condizione raggiunta dell'anima, da un'altezza felice e pacifica, da una situazione in realtà solenne, ma così degnamente celata, e di eleganza spirituale così profonda, da non esser neppur più avvertito il ricordo dello sforzo vitale che il raggiungerla dovette costare: una eudemonia tanto validamente tranquilla da divenire fin scherzosa in apparenza verso se stessa, per quella amabile « sprezzatura » che un alto arbitro della vita più intimamente raffinata del rinascimento, il Castiglione, lodava come il dono segreto e massimo della eleganza umana.

Conviene osservare come il poeta concepisca e come venga perciò rappresentando la condizione umana da codesto altissimo osservatorio ideale. Egli vede le sue « persone » in una continua ricerca di felicità; ricerca illusoria di felicità, dico, e che approda solo agli errori di ognuno, poichè considerano i desideri cose assolute, rimanendo perdenti nell'inseguire la loro totale (e così creduta) felicità; e si intende come nello spettacolo dell'agitarsi, per le « ambages pulcerrime » del *Furioso*, delle infinite persone e delle diverse file che gli sono necessarie all'opera, nello aggirarsi vano di tanti, nell'atteggiarsi e scontrarsi di tante anime, in innumerabili episodi, egli mantenga sempre quel suo sguardo di uomo-poeta che par sempre intento solo a manifestare la sua superiore e meravigliosa « co-

scienza di felicità » quanto più s'adopra a seguire i vari moti e progressi, e tanto più attento e minutamente avvertito di ogni singolo minimo atto, quanto più sorridente e sovrano li contempla nella sua appagata fantasia, ricca di una vita piena di quietudine, lieta e incantevole. Non disprezza gli uomini, e così non sprezza le « persone » del suo poema o le ironizza: le considera anzi sempre molto attento e le ama, come ama gli uomini: ma appunto solo come illusi e cangevoli uomini. La sua dote massima falsamente dunque si è detta ironia (la quale è di carattere intellettuale e corroditore) quando si colora di umorismo morale profondo e amplissimo: l'Ariosto è il maggior umorista forse del mondo. Onde riguardando dalla sua anima, dov'è un così pacato ordine (chè, secondo disse un poeta: « là tout n'est qu'ordre et beauté Luxe calme et volupté »), il suo sorriso sugli errori e disordini umani non discende che colmo di profondo umore, e di amore.

Così, quando si accetti la profondità spirituale del poeta, e la sua particolare « coscienza dell'uomo » ora analizzata, forse troppo a lungo (ma era necessario), si intenderà come egli pure appaia, quale si soglion dire molti altri grandi spiriti del rinascimento, « uomo universale »: e non per aver egli avuto notizia di molte arti, o per armoniche sintesi di varie dottrine e di scienze, e come L. B. Alberti, o Pico, o Leonardo, ma per quel senso di unità poetico-morale intensa e amplissima, di cui ci si deve render bene conto, se si vuole avvicinarsi poi degnamente alla sua poesia; che è quella dote per cui parve che egli, nel suo atto di contemplazione fantastica, raggiungesse la sublime « omerica » oggettività, come fosse cioè un mirabile conoscitore del tutto. Ed invece egli non aveva che l'occhio attento a cogliere e contemplare le possibili variazioni del costume intimo dell'anima umana, dei *mores*, da cui viene moralità; non fornito per ciò affatto, come fu anche autorevolissimamente detto, quasi de « l'occhio di Dio »; bensì di una sua virtù del tutto propria, unica sì, di assumere quella moralità in poesia.

La quale è umana tanto ch'è dovere nostro insistervi molto, giacchè è probabile che questa tesi, che l'Ariosto sia poeta in quanto contemplatore delle variazioni delle passioni nei rapporti reciproci dei viventi, conciliando tali variazioni continuamente nella sua « prudenza » e « ragione » superiore (che è armonica coscienza dei limiti, onde vengon colti i successivi mutamenti del reale, secondo un ritmo dei possibili, che tolgono al reale il suo peso, così come al meraviglioso la sua incorporeità), appaia tesi ardita e certo contrastante alla comune opinione occupata oggi in esercizi stilistici certo raffinati e sottili, ma di poco rendimento al postutto, per le capziosità deteriori di ermetismo in cui rischiano spesso di impigliarsi. L'Ariosto potè dunque pacatamente osservare il bene e il male del vivere: sentendo l'empito del dolore o la gioia ma senza chiudersi in essi e restarvi sopraffatto; uscendone invece, come si disse, vittorioso, e come immunizzato, pel senso de' loro rapporti così vivo in lui, come agli uomini di Atene guariti dalla peste, di cui dice Tucidide, pareva di sentirsi divenuti immortali. E così dalla sua altezza contempla il vivere nostro:

> chè non conversian sempre con gli amici
> in questa assai più oscura che serena
> vita mortal, tutta d'invidia piena. (IV, 1)

E così, per nulla prostrato da tali constatazioni, che anzi mostrano una accettazione sicura della vita, con il suo fardello di incagli, di odi, di dubbi, di fatiche, di nequizie, non si chiude in una inumana solitudine, ma cordialmente dichiara che solo:

> dopo lunga prova, a gran fatica
> trovar si può chi ti sia amico vero,
> et a chi senza alcun sospetto dica
> e discoperto mostri il tuo pensiero. (IV, 2)

Ma proprio appunto dei fluidi trapassi, delle variazioni ritmiche di tali e tante illusioni e nequizie, di tali desideri inappagati di bene, di tali abbagli continui dell'uomo, che lo fanno infelice continuamente, egli si è fatto osservatore

e cantore; legato perciò agli uomini, uno dei loro (« de te fabula narratur » dice di sè più volte, come s'è detto, e la pazzia è sua e di tutti): resosi con tutto ciò vincitore del male, dominatore del mondo.

Ma ormai, rileggendo una sua ottava famosa sarà bene far dire a lui stesso in qual maniera egli avverte e rappresenta il mondo: non esaltandosi in esso, non deprimendolo senza motivo: comprendendone invece le sorti e verso il bene e verso il male, nella sua continua onda (come ricordava Didimo o meglio il Foscolo, guardando il mar della Manica) nel suo ritmo di possibili: ed è una famosa e bellissima ottava che già citammo, di sosta maliziosa e intelligente:

> Forse era ver, ma non però credibile
> a chi del senso suo fosse signore;
> *ma parve facilmente a lui possibile*
> ch'era perduto in vie più grave errore... (I, 56)

La ricerca delle resultanze dei possibili, e dei più gravi errori in cui sempre l'uomo trascorre e cade, la rappresentazione di codesto ritmo dei possibili è il metodo poetico dell'Ariosto, la sua qualità possente di poeta: in ciò si esprime, in ciò si individua la sua coscienza dell'Armonia cosmica. Ed egli si sente poeticamente « signore » del mondo; del suo mondo sterminato comprendente tutto il globo, ed oltre la carta di Tolomeo, e la Luna e l'abisso infernale: sa bene che agli uomini, ai suoi cavalieri ed alle dame una passione, un orgoglio, un puntiglio, un amore dà la « fata Morgana » ed inganna:

> quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile;
> e l'invisibil fa vedere Amore:

egli, in quanto poeta, è, rispetto ai suoi personaggi « l'uom » per eccellenza, il padrone del suo senso mentale, il signore della ragione, l'ideale uomo celebrato da Pico e Ficino; l'uomo del rinascimento; e come da tal altezza non sorridere dei suoi personaggi, dei loro vani miseri inani « progressi »? Dei quali cavalieri (e delle dame) non solo avviene che:

... si rida Angelica superba
che non è vista e i loro progressi osserva;

ma ugualmente ancora, dall'alto del proprio « senno poetico », il poeta; ma quando s'avvede che lui pure ha coscienza d'esser anch'egli limitato come essi, e pari a loro: come allora, come non amarli e non compiangerli insieme? Da ciò la sua sintesi di dolore e sorriso, ch'è il suo umorismo: da ciò quella continua dolente constatazione che affiora per ogni dove, ad ogni inganno, ad ogni illusione caduta, ad ogni risorgente illusione, in mezzo al suo riso, nonostante tutto, trionfatore:

questo creduto fu, che 'l miser suole
dar facile credenza a quel che vuole. (I, 56)

Ecco in che senso potremmo dire noi pure: « vedete quanto cuore aveva l'Ariosto », ma in un senso universale, come coscienza di un limite fatale dell'uomo, e non in uno scoperto atteggiamento sentimentale singolo, come il romanticismo amò pensare. Il ritmo dei possibili lo poteva far meditare sorridente o amaro nel suo racconto poetico; non un particolare, che è solo una piccola luce in un grande quadro ricchissimo dei toni più vari.

Ecco in che senso — cioè come osservatore della loro esistenza e quindi necessità universale — si può dire che rappresenti il dolore ed il male, così come le gioie: ugualmente legato poeticamente con l'una e l'altra parte; ma in sè, e vi insisto, chè è importantissimo, vittorioso degli affetti diretti e, poeticamente, dominatore del mondo attraverso quella sua meravigliosa potenza quieta, equabilmente sviluppata da lui entro il grande corpo della sua opera poetica. E che tal rappresentazione di singoli « contrasti » umani risorgenti di continuo e risolventisi in onda, sia la inderogabile forma della sua ispirazione, e che cioè tal dominio del limite sia atto a dargli il dono della sua armonia volubile e continua, lo mostra il principio stesso del *Furioso* (chè anche nel proemio subito ne tocca, e si dichiara candidamente): non c'è che da saper leggere. Aggradisca, egli dice, Ippolito, il poema:

... questo *che vuole*
*e darvi sol può* l'umil servo vostro.
Quel ch'io vi debbo, *posso di parole*
*pagare in parte*, e d'opere d'inchiostro:
nè che *poco io vi dia* da imputar sono:
che *quanto io posso dar*, tutto vi dono. (I, 3)

Il senso profondo dei rapporti umani, il dominio anzi dei possibili, nello sviluppo continuo delle coscienze umane, gli dà il continuo avvertimento delle armonie reciproche, il senso di una continua mobile sezione aurea spirituale, per così dire, tra le variabili grandezze delle contrastanti anime; e si conciliano ed armonizzano, in codesto senso epico del limite continuamente nuovo, che è il suo umorismo, il meraviglioso ed il naturale, il fantastico ed il reale, il sentimentale e l'ironico, il tragico ed il comico, il serio ed il ridente, tutti gli opposti, tutte le antinomie, in volubile continuità; ma se appena egli avverte nella mutabilità delle passioni dei suoi personaggi, rompersi tal sezione aurea, allora l'umorismo scompare, il tocco leggero e potente cessa, e l'aereo Ariosto ha un linguaggio pieno di forte appassionamento, e crudo, o divien sordo e appannato: come nella storia finale di Ruggiero, o nei *Cinque Canti*; c'è il romanzesco e non il poetico.

Ed invece quando vede l'uomo continuamente preso da quelle sue passioni che lo involgono ad eccessi, e gli fanno rompere il limite della sua tranquillità morale, e lo portano a « successi » rovinosi, tanto che la mutazione dissuggella soltanto, e contro l'attesa, il dolore; allora non insiste di solito su di questo, ma solo sul ritmo del passaggio, e di qui, non solo « medio de fonte leporum surgit amari aliquid », ma insieme quel suo fidente senso di pace poetica, pieno di animosa forza; e si spiega perciò il suo umorismo, il continuo affiorare di un ridente tono verso ogni atto pensiero gesto narrato in funzione di quell'esito, di quel limite di rottura saliente tra tutti; e permane su tutto un senso grandioso della vita, appagato e contento. Chè il poema contempla non solo questo o quell'atto, felice o infelice, ma l'indefinita serie dei possibili, e non può

perciò il poeta chiudersi in quell'unica sorte, in quel piccolo male o bene di cui sta cantando, mentre tanti sono invece gli aspetti possibili dell'universo mondo: ma deve far sentire invece per ognidove il dominio di quei possibili, ch'è il senso primo e più alto del suo immenso canto (1).

---

(1) Si veda un esempio lampante ancora della mobilità del suo tono, e dei rovesciamenti provocati dalla sua « ragione », nell'indagine poetica, pregna di moralità, delle « possibilità » della coscienza umana, e nella storia e nella leggenda, e cioè nella intera vita, in quelle ottave bellissime:

Non sì pietoso Enea, nè forte Achille
fu come è fama, nè sì fiero Ettorre;
e ne son stati e mille e mille e mille
che lor si puon con verità anteporre;
ma i donati palazzi e le gran ville
dai descendenti lor, gli ha fatto porre
in questi senza fin sublimi onori
da l'onorate man degli scrittori.

Non fu sì santo nè benigno Augusto
Come la tuba di Virgilio suona.
L'aver avuto in poesia buon gusto
la proscrizion iniqua gli perdona.
Nessun sapria se Neron fosse ingiusto,
nè sua fama saria forse men buona,
avesse avuto e terra e ciel nemici,
se gli scrittor sapea tenersi amici.

Omero Agamennon vittorïoso,
e fe' i Troian parer vili et inerti;
e che Penelopea fida al suo sposo
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.
E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
*tutta al contrario l'istoria converti*:
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice. (XXXV, 25, 26, 27).

La coscienza morale (come là dove ricorda la proscrizione di Ottaviano) è ben desta; ma più ancora il gusto del « contrappasso dei possibili » è palese; e vincendo, dà un risultato poetico fortissimo, con giuoco mordace e ridente, in tutto pari alla descrizione umoresca della famosa valle della Luna.

GIORGIO DE BLASI.

(*Continua*).

# VARIETÀ

## LA RIMA NELL'INTELLIGENZA

La preparazione per i *Classici Utet* di un'edizione commentata dell'*Intelligenza* (*Poemetti del Duecento* a cura di G. Petronio, Torino, 1951) mi ha costretto a pormi il problema delle così dette « rime false » o « imperfette », che in quel poemetto sono particolarmente numerose. I vari editori dell'opera hanno di solito trascritto le lezioni dei due codici, modificando qua e là senza un criterio preciso; nè criteri precisi ha seguito l'editore maggiore, il Mistruzzi (Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1928), il quale, anzi, ha riconosciuto lui stesso nell'Introduzione (pp. LXXXII-III) di essere stato troppo timido, pur giustificando questa sua timidezza col pericolo di sottoporre, altrimenti, il testo a correzioni arbitrarie, per le quali agli errori eventuali degli amanuensi si sostituirebbe l'arbitrio del critico.

È evidente che un tale pericolo può evitarsi in un modo solo: non correggendo qua e là, quasi a caso, ma fissando criteri precisi che tengano conto dei caratteri linguistici tutti dell'opera; e cercando di distinguere, per quanto è possibile, quali di questi caratteri risalgano all'autore, quali spettino invece agli amanuensi. Nel caso specifico, possedendo noi due codici, entrambi del Trecento e appartenenti probabilmente a tradizioni diverse, e trovandoci innanzi ad un certo numero di rime imperfette eguali in ambedue i codici, fino a che punto possiamo ritenere che tali rime siano dovute all'autore, e fino a che punto possiamo invece ritenerle dovute a correzioni degli amanuensi, i quali, a rendersi attuale il testo che avevano innanzi, lo ritoccavano senza curarsi di guastarne le rime? E rime che ci sembrano oggi imperfette non potevano invece essere considerate regolari da un verseggiatore che scrivesse verso la fine del Duecento? E un certo « tono » d'arte e di stile non poteva comportare licenze che, in altro « tono », non sarebbero state comportabili? Per rispondere a queste domande, senza di che ogni correzione sarebbe un arbitrio, bisogna cercar prima di stabilire i caratteri linguistici e il tono dell'opera.

***

L'autore dell'*Intelligenza* conosceva senza dubbio la poesia — le tesi e il linguaggio — degli stilnovisti, per lo meno di Guido Guinizelli: l'esaltazione che nelle prime stanze egli fa della donna, presuppone le novità che il Guinizelli aveva introdotte nella lirica d'arte: la donna, amata e celebrata non più per la sua « altezza », ma per il suo spirituale « valore »; il cuore dell'uomo reso « gentile » da Amore prima che l'immagine della donna « gentile » possa per gli occhi discendere in esso; la beatitudine che il saluto di lei dona al mondo, non solo a chi l'ami, ma a tutti, anche ai cuori meno disposti ad amare. E al Guinizelli ancora riportano le ultime stanze, anche se in esse « la sovrana Intelligenza » si tramuti in un simbolo e si colori, forse, di venature averroistiche.

Accanto a questa conoscenza dei nostri lirici d'arte l'autore possedeva sicura quella della lirica occitanica d'arte: le prime stanze sono tutte conteste di motivi e di termini della poesia provenzale. E nello stesso tempo il poemetto rivela la conoscenza della letteratura francese: di un lapidario di Marbodo, anche se conosciuto, probabilmente, in una traduzione italiana; di tutte quelle compilazioni romanzesche sui « fatti » di Cesare, di Alessandro, di Troia; di quelle « prose d'amore » tanto diffuse e così care al poeta, che riesce a darne in poche stanze (71-86; 287-288) una suggestiva commossa rievocazione.

Uomo di cultura, dunque, l'autore dell'*Intelligenza*, di una cultura larga se non profonda, varia anche se, per così dire, mondana. Ma a questa varietà di cultura si contrappone lo stile, la sintassi specialmente, trascuratissima anche se si tenga conto che siamo ancora nel Duecento. Lo scrittore, intanto, segue pedissequamente le sue fonti, verso per verso, periodo per periodo, traducendo o mettendo in versi più che rifacendo di suo. E questo potrebbe non aver tanta importanza, chi ricordi che nello stesso modo lavora l'autore del *Fiore*, che era pure uomo che sapeva il fatto suo; ma quest'ignoto scrittore dell'*Intelligenza* tante volte non intende quello che legge o quello che scrive, e mette giù delle frasi che nessuno intenderebbe se non avesse sott'occhio la traduzione di Marbodo o i fatti di Cesare o quelli d'Alessandro; e tante altre volte prende cantonate grossissime, e il più delle volte pigramente (ma anche qui fa come l'autore del *Fiore*) dà desinenze italiane a un vocabolo francese e tira avanti, e infila proposizioni su proposizioni senza alcun legame sintattico, cambiando soggetti, costruzioni, modi e tempi con un'anarchia che anche nel Duecento è significativa, per lo meno in quanto denota una trascuratezza stilistica che non era di un certo « tono », del tono della lirica d'arte per esempio, della lirica d'amore dai siciliani ai

guittoniani e agli stilnovisti, della lirica della *magnanimità*, da Guittone a Dante.

O si veda, chè può essere significativo, come tratta i nomi propri antichi, quale divario vi sia tra certe sue storpiature ora idiomatiche ora francesizzanti e il predominare delle forme classiche che si avrà presto con Dante: che so io, tanto per fare un esempio, il divario tra la *Elena* di Dante (*Inf.* V, 64) e la *Alena* di questi versi, o tra l'*Achille* dantesco (ivi, 65) e l'*Accille* o l'*Accillesse* dell'*Intelligenza*, tra *Ulisse* e *Ulizesse*, per non dire delle tante volte in cui nomi di eroi, di città e di regioni vengono storpiati in modo tale che è impossibile o quasi ricostruirli, o in cui cose e fatti dell'antichità sono medievalmente travisati: valgan per tutti i Ciclopi, anzi i *Ciclopé*, divenuti giganti indiani (str. 232). Si direbbe tante volte, leggendo, di essere innanzi a un autore di cantari, ad uno di quei canterini che tiravano innanzi alla buona, con una grammatica e una lingua approssimative, affastellando nomi e fatti, potendo anche trovare ogni tanto versi o momenti felici, ma, in ogni caso, non curandosi mai di alzare il tono e lo stile.

Ora, è su questo sfondo che bisogna studiare le rime imperfette dell'*Intelligenza*, se le si vuole considerare non un fatto a se stante, ma un aspetto di quella concreta realtà che è il poemetto in cui le leggiamo.

***

Per prima cosa bisognerà eliminare alcuni casi per i quali si può certamente pensare non a trascuratezza del poeta nè ad errore degli amanuensi, ma ad accettazione di abitudini allora diffuse, secondo le quali era possibile, in determinati casi, sostituire alla rima piena l'assonànza o la consonanza.

Sarà così a str. 146 *nocchicre*: *bene*: *bene*: *pene*; 128 *volse*: *frastolse*: (o *frastorse*, ma è evidentemente lo stesso): *accorse*; 190 *corse*: *forse*: *accolse*; 220 *palio*: *cidario*. Fatti del genere sono, nella poesia del Duecento e talvolta anche del Trecento, frequentissimi, e basterà citare, tra i casi sicuramente accertati, oltre quelli riportati dal Parodi (*Bull.* n. s. III, 1896, p. 111 n. 1) di Cecco Angiolieri, del Cavalca, del *Dottrinale*, del *Documenti d'Amore*, questi delle *Rime* di Dante: LXVIII 23 segg. *morto*: *scorto*: *ricolto* (la stessa rima di due casi dell'*Intelligenza*!); dubbie VII *Alpi*: *palpi*: *scalpi*: *parti*; del *Fiore* XLV *ascoltarmi*: *salmi*: *biasimarmi*: *spalmi*; di Guittone (ed. Egidi) 128 *stravolto*: *conforto*: *morto*; di un cantare su Tristano edito dal Bertoni (*Cantari di Tristano*, Modena, 1937) IV 5 *a-ttorto*: *tolto* ecc. È da ritenere, dunque, che assonanze del genere, comportanti uno scambio tra liquide, fossero ammesse, e anche da poeti d'arte.

Non molto diverso sarà il caso di str. 72 *piagente*: *piangente*: *ventre* e 194 *ventre*: *immantenente*: *incontanente*: *propiamente*. Gli esempi toscani di caduta della consonante *-r* dopo una labiale o una dentale sono molti: così nel *Tristano riccardiano* si legge 294, 27 *propie*; 289, 7 *dirieto*; 118, 22 *masti* (= *mastri*); 250, 20 *vosti* (= *vostri*); nei *Fatti di Cesare* 213 ecc. *adrieto*, *drieto*, ecc.; *nella Vita nuova* (cfr. Barbi, CCLXXXIX) *propietà*, *propio*; nel *Tesoretto* 1254, 1257 *propio*; in Sacchetti, *Rime* (ed. Chiari) CCCXXXVIII 13 *terestre* (= terrestre) e CXCII 102 *teresto* (non in rima); nella stessa *Intelligenza* 42, 4 *propio*; 62, 8; 68, 7 *alabasto*. Potremmo, dunque, pensare anche per *ventre* ad una semplificazione del nesso *-tr*, ma sarà meglio pensare, credo, ad una particolare assonanza, per cui non mancano esempi, alcuni proprio con la stessa parola *ventre*. Mentre, infatti, nei *Documenti d'Amore* si ha *destro*: *presto*, nella *Bona cilosia* (F. Ugolini, *Antichi testi italiani*, Chiantore, 19) 33 *fenestra*: *festa*; e, per quello che può valere, nell'*Acerba* 2602 *cancro*: *manco*; in una lirica di Jacopone (XLVIII, 4) si ha *dente*: *ventre*: *piangente*; nella *Resurressioni* siciliana (*Poesie siciliane* a cura di G. Cusimano, Palermo 1951) 320-322 leggiamo ancora *crudilmenti*: *ventri*; ecc.

Vicini a questi casi io porrei ancora quello di str. 226 *foreste*: *veste*: *terreste*: *deesse*, dove il *terreste* sarà idiotismo toscano (e ne abbiamo citato già esempi del Sacchetti) e *deesse* sarà assonanza tra *-ss* e il nesso *-st*; e quelli di str. 154 *domoni*: *baroni*: *nomi*, e str. 234 *baroni*: *nomi*: *regioni*: *spensagioni*.

Ancora un particolare caso di assonanza si avrà nelle rime imperfette tra parole sdrucciole: str. 70 *undecimo*: *duodecimo*: *esimo* (secondo L *chesiemo*); 209 *fioritissimi*: *delictissimi*: *dissevi*; 224 *mangiavano*: *stavano*: *biasimavano*: *smagano*. Anche per casi del genere gli esempi sono più che frequenti, tanto che il Parodi (op. cit.), elencatini parecchi, scriveva: « insisterò solo su questo, che, come indizio di una tendenza, le rime sdrucciole imperfette hanno ancor esse la loro importanza ».

E ancora di assonanza occorrerà parlare a proposito di str. 178 *morte*: *forte*: *conforto*: *scorto*, per cui non può certo pensarsi ad errore dell'amanuense, ma dovrà ammettersi o svista del poeta, o, e credo sia questa l'ipotesi giusta, tendenza del tempo, il che varrà anche per 183 *Baradienne*: *venne*: *tenne*: *pene*. Si confronti, infatti, con Cavalca (*Saggio di poesie*, ecc. Firenze, Stianti, 1888) XXVII *paiono*: *dànno*: *danno*; *Cantari di Tristano* cit., I 8 *Chiesso*: *acceso*: *adesso*.

Eliminati questi casi, la maggior parte delle rime che i codici ci dànno imperfette possono essere riunite in gruppi; mentre solo alcune sono isolate e vanno studiate caso per caso. Qui si esamineranno perciò isolate o in gruppi, secondo che parrà necessario.

Un caso che par facile risolvere, e in cui correggerei la lezione dei codici, è quelli in cui delle rime in *-ìa* si alternano, in modo quindi

irregolare, con altre in *-èa*. Sono, nella maggior parte dei casi, imperfetti indicativi, quasi sempre alla terza persona singolare, che rimano con sostantivi o con altri imperfetti in *-ìa*. Abbiamo così: str. 101 *Lombardia*: *ardea*: *rispondea*: *ardea*; 108 *astorlogia*: *vedea*: *impromettea*: *sbigottia*; 158 *compagnia*: *uccidea*; 191 *dicea*: *via*: *compagnia*; 219 *avea*: *Ermenia*: *reggea*; 231 *compagnia*: *valea*: *Soria*: *via*; 249 *ambasceria*: *rispondea*: *richiedea*: *contradicea*; 300 *mia*: *sagrestia*: *dicea*. In un caso sono imperfetti alla terza persona plurale: 201 *faceano*: *fuggiano*: *traeano*, mentre in un altro la rima irregolare è un sostantivo: 243 *Midea*: *compagnia*: *venia*.

Ora, a prescindere da quest'ultimo caso su cui converrà ritornare più avanti, uno studio fondamentale dello Schiaffini (in *L'Italia dialettale*, V, 1929, pp. 1 sgg.) ha dimostrato che l'imperfetto in *-ìa* è stato introdotto nella lingua poetica toscana dal siciliano, del cui volgare era una peculiarità. Nessuna meraviglia, dunque, che l'autore dell'*Intelligenza*, con l'ibridismo proprio del tempo e così spiccato nella sua opera, lo abbia adoperato con tanta frequenza, servendosene, tutte le volte che gli occorreva a rimare, come di un allotropo delle forme toscane in *-èva* e in *èa*; così, per citare un altro esempio, nel *Fiore* troviamo ora delle serie di rime in *-èa*, ora delle serie in *-ìa*, secondo che i sostantivi con cui le forme verbali rimano impongano l'una o l'altra terminazione: CXLI *ridia*: *mia*: *ria*: *maninconia* (e il sostantivo ci spiega il perchè della rima in *-ìa*), e invece CLXI *rea*: *Enea*: *Medea*: *sapea*, e le parole chiavi sono qui i sostantivi *Enea* e *Medea*. Le due forme, dunque, erano perfettamente equivalenti; ma appunto perciò non sembra possibile che l'autore non avesse il coraggio di usare l'una invece dell'altra, quando con tanta facilità avrebbe potuto ottenere così la rima piena: perchè avrebbe dovuto scrivere *ardea* e non *ardia* sicilianamente, quando pur continuamente alternava i condizionali del tipo *avria* con quelli del tipo *avrei*? Sarà dunque più logico pensare che siano stati i copisti seriori a ritoccare il testo, correggendo le forme che ad essi suonavano aliene dall'uso corrente. Non solo possiamo, dunque, correggere tranquillamente in tutti i casi elencati (ad eccezione dell'ultimo), ma possiamo ormai ritenere che i copisti dell'*Intelligenza* tendevano a modificare il testo riportandolo all'uso corrente, e che questa tendenza era in essi così viva da essere anteposta alle esigenze della rima. Ha scritto il Parodi che la rima è fatta non solo per l'orecchio, ma anche per l'occhio, ed è vero; ma è pur vero che amanuensi meno colti ed esperti dovevano tendere a copiare verso per verso, senza curare la consonanza nè di orecchio nè di occhio con i versi precedenti o seguenti.

Un altro gruppo abbastanza semplice è quello in cui la rima è imperfetta in quanto un dittongo è fatto rimare con vocale non dittongata. Abbiamo così il dittongo tonico *-ài* in rima con *-à* (33

*mare*: *aire*: *cessare*; 306 *bontadi*: *gradi*: *laidi*), o i dittonghi *-ia* ed *-io* atoni in rima con *-a* o *-o* egualmente atoni (65 *tesoro*: *oro*: *coro*: *dormentorio*; 109 *matrona*: *Macedonia*: *tuona*: *buona*; 116 *guardia*: *tarda*; 198 *navilio*: *Nilo*: *stilo*: *vilo*; 230 *avorio*: *lavoro*: *oro*, e, a parte perchè complicata da altra irregolarità, 18 *lussuria*: *'nnamora*. Ora, a me pare che tutti questi casi siano semplicissimi e che si possa leggere senz'altro *âre*, *ladi*, *dormentoro*, *Macedona*, *guarda*, *navilo*, *avoro*, *lussura*, secondo un uso linguistico fiorentino tanto documentato che non è neppur necessario accumulare facilissime citazioni. Per *âre*, ad esempio, basterà rinviare a *Tesoretto* 2906 e alle osservazioni del Barbi (*Vita nuova*, CCLXXXIII); per *guarda* basterebbe citare un esempio del *Serventese della guerra tra Lambertazzi e Geremei* (Monaci, *Crestomazia*, 132, 81), oltre a vari casi del *Fiore* (XXIII 1; XXVII 7; LII 1; CXLIV 1; CCXX) in rima e fuori rima, per correzione degli editori moderni o perchè tali nel testo. E per *lussura* si potrebbe rinviare al *Tesoretto* 2841 e 2906 o a Guittone son. 180, 2; mentre basterà solo ricordare i cosi così comuni di *infama* (Guittone, 124, 8), *misèra* (ivi, 141, 21), *vittora* (ivi, 197), *superba* (Guittone, 236, 4; Sacchetti, *Rime* CLXVIII 51; CCXVI 82), *vigìla* (Sacchetti, CVI 34), *adultèro*, *vitupèro* ecc. E si noti inoltre che nella stessa *Intelligenza* i codici a str. 249, 8 hanno *làde* in rima per *làide*, mentre a 73, 3 scrivono *Lavina* e a 15, 4 *Daro* per *Dario*. Nè per *Macedona* può ostare il fatto che altrove 151, 8 la rima imponga di leggere *Macedonia* (:*domonia*): la *variatio* tra forme equivalenti è così frequente nell'*Intelligenza* che un'alternanza tra *Macedona* e *Macedonia* non può davvero stupire.

Un poco più duro potrà parere il caso in cui invece si trovi in rima con *-à* il dittongo discendente *-àu*: str. 4 *rugiàda*: *vàda*: *làuda*: *gàuda*. Ma almeno per *ladare* è facilissimo citare esempi: basti il *Libro de varie romanze volgari* con 428a *ladare* (Guittone), 164b *ladato* (ancora Guittone, 304c *lado* (adespota). Nè saranno più difficili i due casi in cui *auro* è fatto rimare con *-aro*: 15 *chiaro*: *Daro*: *auro*: *'nsegnaro*; 77 *auro*: *Cesaro*: *soverchiaro*, chè anche qui sarà da leggere e da scrivere *âro* con la stessa riduzione del dittongo discendente, riduzione che non doveva essere solo toscana, se in Jacopone, per esempio, leggiamo (Monaci, *Crestomazia*, 177[3], 61) *tesaro*: *tavernaro*.

A questi casi potremmo accostare ancora quello della str. 91 *scura*: *paura*: *fuora*: *dura*, che anche qui avremmo la riduzione di un dittongo, questa volta ascendente, dovendosi leggere, ad ottenere piena la rima, *fura*, forma che, forse, non ha altri esempi. Ma è noto che l'avverbio *fuori* aveva nel Duecento forme diverse: *fuori*, *fori*, *fuora*, *fora*, *fuore*, *fore*, col dittongo pieno, quindi, o con una riduzione del dittongo ad *o*, comune, per influsso siciliano, nella lingua poetica del tempo (così *foco*, *core*, *coco*, *loco*, ecc.). Ma anche una riduzione ad *u* non è senza esempi, e basterebbe citare il dantesco *furi* (Purg.

XIX 81) anch'esso in rima; o, in prosa, le forme così frequenti nel *Tristano riccardiano*, *affuri che* 25, 8; *giuco*, *lugo* (= luogo), *figliulo*, ecc. Nessuna meraviglia, perciò, se l'autore dell'*Intelligenza* ha scritto *fura* dal corrente *fuora*, e nessuna meraviglia se i copisti hanno al solito corretto tornando alla forma più comune. E si avverta, inoltre, che uno solo dei codici ha *fuora*, mentre l'altro, M, ha, con dissonanza maggiore dalla rima, *fuori*.

***

Un altro gruppo omogeneo è quello in cui la rima potrebbe aversi perfetta correggendo una terminazione in *-àrlo* o *-ìrlo* in *-àllo* o *-ìllo*. Avremmo, cioè, nel testo originario l'assimilazione di una liquida (*-r*) ad altra (*-l*), fenomeno tipicamente toscano e di cui gli esempi sono più che numerosi. I casi dell'*Intelligenza* sono, se non sbaglio, i seguenti: str. 78 *acquistarla*: *Messalla*; 136 *cavallo*: *trovarlo*: *menarlo*: *intervallo*; 282 *cavallo*: *metallo*: *lasciarlo*; 21 *berillo*: *assillo*: *dirlo*: *quello* (e qui avremmo la complicazione della rima siciliana di cui vedremo più avanti, occorrendo non solo assimilare la consonante, ma modificare la vocale tonica: *quillo*); 132 *contradirlo*: *guarentirlo*: *quello*: *averlo* (e anche qui avremmo la complicazione della rima siciliana). Ma basterà citare, per altri esempi toscani, quelli del *Fiore*: XII *ammendallo*: *ingannallo*: *fallo* (veramente, il codice ha *ingannarlo* e *ammendarlo*; la correzione è degli editori); XLIV *balla*: *consolalla*: *palla*: *apportalla*, e, a dimostrare che erano, queste, non « licenze poetiche », ma ricorsi a particolarità del proprio volgare, basterà citare gli esempi, in prosa, dello Schiaffini (*Testi fiorentini* ecc.): 152, 31 *réndellati*; 156, 19 *menàllane*; 156, 25 *conquistallo*, o quelli del Parodi (*Tristano riccardiano*): 57, 26 *conosciello*; 81, 13 *rómpello*; 128, 20 *sciógliella*; 144, 22 *dilungállo*; 143, 13 *accusállo*; 163, 12 *basciállo*, ecc. E si ricordi che il Caix (*Le origini* ecc., § 212, p. 218), ricordatine vari esempi di Guittone e di Francesco da Barberino, le diceva: « forme abbandonate dalla prosa come plebee, ma usate anche posteriormente dai poeti per la rima, e vive nel popolo ».

***

Si ha poi un certo numero di casi che è difficile raccogliere in gruppi, e per molti dei quali non sempre può pensarsi ad errore o a correzione dell'amanuense. Per alcuni forse ancora sì: per esempio per str. 175 *sire*: *morire*: *cavaliere*: *schermire*, che anche qui avremmo, come in vari altri casi, la riduzione di un dittongo discendente: *-í* da *-ié*, *cavalire*, quindi, da *cavaliere*. E anche questa riduzione, per

strana che possa parere, ha esempi vari ducenteschi: basterà citare anche qui il *Tristano riccardiano*: coi suoi *brive* per *brieve* (25011), *prigo* per *priego* (308, 13), *iscudiri* per *iscudieri* (117, 15). E anche in altra occasione (*Bull.* n. s. 1913, XX, p. 132) il Parodi cita *priga*, *prime* per *prieme*, *cavalire*, ecc.

Ancora più semplice sarà correggere str. 236 *Cappadocia*: *Persozia*: *Iscozia*, corretto già dal Carboni, e dove il *c* dei codici sarà una pura variante grafica comunissima.

Non so invece se sia possibile correggere str. 260 *venti*: *soprassaglienti*: *stormenti*: *armamento*. Che l'autore possa aver considerato l'aggettivo *ogni* come plurale (*da guerra aveano ogne bell'armamento*, suona la lezione di M; *da guerra ... guernimento*, è quella, evidentemente scorretta, di L) sarebbe possibile, ma non mi pare qui troppo probabile, dato che anche la strofa precedente termina con la medesima frase, anzi quasi col medesimo verso, il quale però, questa volta, rima regolarmente: *raunamento*: *parlamento*: *armamento*: *argomento*; sicchè sarà più facile pensare ad una svista dell'autore, che ha ripetuto il verso come una formula fissa, senza accorgersi che, questa volta, non avrebbe dovuto ripeterla per ragioni di rima. E stando così le cose, preferirei non toccare la lezione dei codici.

Correggerei invece a str. 42 *'Tiopia*: *propia*: *doppia*: *Elitropia*. La serie *'Tiopia*: *propia*: *Elitropia* è anche del *Fiore* 182 (e cf. *Inf.* XXIV 89 sgg.) e di *propia* si è già detto. La difficoltà sarebbe offerta perciò da *doppia* che andrebbe scempiata in *dopia*. Ma anche questo è fenomeno di cui si hanno esempi vari (cf. Caix, § 181, p. 188), ed anzi proprio per *dopio* il Caix osserva (§ 182, p. 119) che per il *Tesoretto* si ha nel Riccardiano *dopio*, corretto erroneamente in *doppio* nel Magliabechiano e nel Riccardiano, che « fanno luogo ai raddoppiamenti della prosa, i quali divengono sempre più comuni nei codici del secolo XIV ». Avremmo ancora una volta, cioè, la tendenza dei copisti seriori a modernizzare o a regolarizzare termini più antichi o poetici o plebei usati nella poesia del Duecento.

***

Restano così i due gruppi più numerosi, delle così dette rime siciliane e rime aretine. Credo sia inutile rifare la storia di questa dibattuta questione, bastando riassumere quanto può ormai ritenersi sicuro.

Dopo gli studi del Cesareo, del Parodi, del Debenedetti e del Monteverdi, è ormai certo che i poeti siciliani o comunque appartenenti alla cosiddetta scuola siciliana scrissero in un siciliano illustre, di cui possiamo a grandi linee individuare i tratti più caratteristici. Altrettanto certo è che, più tardi, i copisti toscani, trascrivendo, toscanizzarono le forme più aliene dal fonetismo o dalla morfologia

toscane, tanto più decisamente quanto più, col passare degli anni, l'affermarsi di una letteratura in toscano faceva parer certe forme più aliene dall'uso poetico comune. Ed è ovvio che questo processo di toscanizzazione, se praticato su parole in rima, rompesse quella consonanza di suoni da cui nasce appunto la rima. Per un solo notissimo esempio, dove Giacomo da Lentini avrà scritto (II, 3) *ura*: *pintura*: *figura*, il copista del Vaticano 3793 ha toscanizzato *ura* in *ora*, rompendo la consonanza con *figura* e *pintura*.

Formatesi delle scuole d'arte in Toscana, la poesia siciliana costituì per i nuovi poeti un'esperienza esemplare, da cui trarre non solo motivi, ma moduli stilistici e metrici, e da poter considerare quale elemento per l'elaborazione di una lingua poetica, nello stesso modo in cui già i Siciliani avevano considerato la poesia provenzale. Come, perciò, le liriche siciliane traboccano di provenzalismi, così quelle toscane traboccano, specie in un primo momento, di sicilianismi, finchè una maggiore disciplina formale ed un gusto più affinato non produssero uno schiarimento nel linguaggio poetico, non tanto, però, che numerosi termini siciliani non restassero ormai saldamente acquisiti alla lingua poetica, specialmente quando il termine siciliano potesse parere anche latinismo: esempio *miso*. Ed ancora ovviamente tali termini siciliani furono assai più frequenti in rima, e per l'agevolazione a rimare che ne derivava al poeta, il quale aveva così la scelta tra due allotropi, e perchè la toscanizzazione dei codici era stata meno decisa nelle rime, e quindi in rima i toscani trovavano più esempi di forme schiettamente siciliane, e perchè, infine, il rilievo che l'essere in rima dà alla parola legittimava maggiormente l'uso di espressioni esotiche, che col loro esotismo sottolineassero il tono d'arte della lirica. Si raccolse così un manipolo di termini siciliani, passati dai primi toscani agli stilnovisti ed a Dante, ed alcuni ancora a Cino e al Petrarca: *nui*, *vui*, *pui* (= poi), *priso*, *miso*, qualche participio passato in *-uto* da infiniti in *-ire*, qualche infinito o sostantivo in *-ire* per *-ere* (*piacire*, *avire*, *parire*, ecc.), gl'imperfetti e i condizionali del tipo *avia* e *avria*, qualche sostantivo: *dimino*, ecc., qualche forma verbale: *innamura*, ecc.

Ovviamente risulta da tutto ciò che, qualora per gli stilnovisti, per Dante, per Cino, per il Petrarca, i codici ci dànno rime perfette ottenute per mezzo di sicilianismi, possiamo ritenere con sicurezza che tali sicilianismi siano dell'autore: poichè i copisti toscani seriori ebbero tutti la tendenza a toscanizzare, anche a spese della rima, è facile dedurne che i sicilianismi rimasti siano originari, o sfuggiti al copista, o materialmente trascritti dalla lezione ch'egli si aveva dinanzi, o non modificati perchè di quelli così saldamente entrati nell'uso poetico, che nessun copista poteva pensare ad espellerli.

Se invece codici seriori ci dànno rime imperfette, che potrebbero essere facilmente sanate introducendo un sicilianismo, è ovvio che

ci troviamo — almeno di solito — innanzi ad un testo guastato dai copisti. È questo, potremmo pensare, il caso dell'*Intelligenza*, dove però tali passi sono singolarmente frequenti. Sarà opportuno, per prima cosa, elencarli.

Desinenze toscane in *-ora* per il siciliano *-ura*, o, in un caso, toscano *-ori* per il siciliano *-uri*; o, in un altro, toscano *-ore* per il siciliano *-ure* (o *-uri*):

str. 17 *iscrittura*; *figura*: *ancora*
97 *natura*: *ancora*: *misura*: *dura*
104 *mura*: *dimora*: *sciagura*: *congettura*
142 *ancora*: *dura*: *mura*: *misura*
176 *allora*: *dura*: *armadura*
188 *sepoltura*: *allora*: *ancora*: *bruttura*
194 *dipintura*: *dimora*: *allora*
197 *misura*: *allora*
211 *allora*: *onora*: *ancora*: *dura*
288 *figura*: *dimora*: *ancora*
245 *ancora*: *mura*
272 *sepoltura*: *covertura*: *chiarura*: *allora*
275 *allora*: *mura*
49 *scrittura*: *figura*: *natura*: *peggiora*
59 *dimora*: *aurora*: *intagliatura*
93 *misura*: *allora*
18 *lussura*: *innamora*
140 *mura*: *paura*: *allora*: *dimora*.
32 *arsure*: *valore*
38 *rossori*: *colori*: *vapori*: *sicuri*.

Desinenza toscana in *-ona* per una siciliana in *-una*:

33 *corona*: *ciascuna*
58 *corona*: *ragiona*: *bruna*
190 *fortuna*: *abbandona*.

Toscano *-otto* per il siciliano *-utto*:

73 *Lancialotto*: *tutto*: *motto*: *distrutto*
113 *brutto*: *tutto*: *corrotto*
204 *tutto*: *motto*: *sdotto*.

Toscano *-osse* per il siciliano *-usse*:

195 *adusse*: *fosse* (v.): *condusse*: *fosse* (v).

Toscano *-eno* per il siciliano *-ino*:

20 *celestrino*: *meno*: *fino*: *sereno*
28 *citrini*: *cittadini*: *freddini*: *sereni*
45 *fantino*: *meno*
47 *porporino*: *meno*

59 *divino*: *meno*
73 *regina*: *Lavina*: *catena*
172 *Ermini*: *cittadini*: *meschini*: *mena*
197 *cittadino*: *divino*: *meno*: *freno*
231 *rimena*: *regina*: *fina*
280 *regina*: *pena*: *dimena.*

Toscano *-ere* per il siciliano *-ire*:

53 *dire*: *indebilire*: *vedere*
56 *dire*: *tenere*: *dire*: *tenere*
87 *apparire*: *parere*: *venire*: *avenire*
107 *dire*: *vedere*
198 *vedere*: *venire.*

Toscano *-esa* per il siciliano *-isa*:

85 *guisa*: *contesa* (sost.): *impresa* (p. p.): *contesa* (p. p.)
174 *guisa*: *distesa*: *difesa*: *erminesa*
197 *guisa*: *assisa* (sost.): *contesa* (sost.)
255 *guisa*: *impresa*: *assisa.*

Toscano *-esse* per il siciliano *-isse*:

133 *disse*: *offendesse*: *uccidesse*: *disse*
200 *Scitalisse*: *disse*: *scrisse*: *avesse*
223 *conoscesse*: *sconfisse*: *perdesse*: *vincesse.*

Toscano *-e* tonica per siciliano *-i* tonica in desinenze varie:

32 *Traconitidi*: *vidi*: *credi*: *fidi*
42 *sanguigno*: *ferrugigno*: *ritegno*
55 *maligni*: *segni*: *degni*: *disdegni*
131 *legni*: *benigni*: *segni*: *degni*
152 *incantatrice*: *fece*: *vice*
221 *scritto*: *detto*: *diletto*: *sconfitto*
220 *sottomise*: *conquise*: *arnese*: *palese*
222 *sottomise*: *paese*: *distese*
228 *Finice*: *fece*: *vernice*: *grige* (ma L ha *grice*).

I casi sono molti, ma non altrettanto le parole, perchè, come si sarà notato, si ripetono con molta frequenza alcuni termini, per ognuno dei quali potrebbero citarsi non solo esempi di siciliani, ma di toscani e di stilnovisti, sicchè credo inutile allineare elenchi facili quanto superflui. Però, se ognuno di questi casi, considerato a se stante, non desta meraviglia, lascia perplessi la loro frequenza: se davvero l'autore dell'*Intelligenza* avesse adoperato, in tutti i luoghi citati, il termine siciliano, la sua opera avrebbe avuto delle caratteristiche linguistiche che non sono, credo, di alcun altro scritto del tempo, chè se, negli ultimi decenni del Duecento, troviamo in Toscana opere mescidate abbondantemente di francesismi, quale il

*Tesoretto* ed il *Fiore*, non ne troviamo nessun'altra dalla lingua così ibrida, in cui, sul fondo toscano, avremmo francesismi non meno numerosi e crudi di quelli del *Fiore*, numerosi provenzalismi, e siciliani in tal numero, non solo di quelli ormai entrati stabilmente nell'uso poetico, ma di quelli più rari, già sostituiti dai termini corrispondenti toscani. Bisognerebbe pensare che per l'autore dell'*Intelligenza* il fonetismo siciliano fosse, almeno in rima, normale, perfettamente scambiabile con quello toscano, e dovremmo pensare che, a rimare, egli afferrasse qualsiasi parola gli facesse comodo, provenzale, francese, toscana o siciliana che fosse. Il che, d'altra parte, non sarebbe troppo strano: perchè non avrebbe potuto alternare *meno* e *mino*, *freno* e *frino*, quando, almeno nei due codici che ci restano, lo vediamo alternare *Etiópia* (16, 5), *Tiopía* (42, 2), *Tiopé* (135, 8), *Etiopé* (137, 6; 232, 9), *paraio* e *paraggio*, *clero* e *chiaro bieltá* e *bellezza*, ecc.?

***

Ma le cose sono un po' più complicate, chè vi è un altro gruppo di rime imperfette, delle quali è difficile pensare che possano essere sostituzioni degli amanuensi a forme originarie siciliane. Le elenco qui di seguito:

str. 41 *Corinto*: *affreddamento*: *risplendimento*: *lucimento*
123 *dipinto*: *infinto*: *cinto*: *guernimento*
219 *talenti*: *vinti*
21 *berillo*: *assillo*: *dirlo*: *quello*
130 *quella*: *Cornilla*: *ella*: *fella*
150 *Cornilla*: *ella*
151 *Sibilla*: *quella*: *novella*
196 *Cornilla*: *quella*: *anella*
163 *fortuna*: *nona*
216 *signore*: *onore*: *colore*: *figure*
115 *comune*: *ragione*: *tenzone*: *intenzione*
150 *muro*: *oro*: *loro*
105 *sorciste*: *triste*: *viste*: *oneste*
201 *figli*: *egli*
217 *scritto*: *piccioletto*
237 *combatteo*: *morio*
238 *fece*: *dice*: *spece*: *sopradice*
243 *Midea*: *compagnia*: *venia.*

Sono casi, evidentemente, molto diversi tra loro e che presentano difficoltà di grado diverso. Sarebbe possibile, per esempio, correggere a str. 21 *dirlo* in *dillo* e *quello* in *quillo*, chè avremmo per *dillo* un'assimilazione del tipo già studiato, e per *quillo* un sicilianismo non im-

probabile (*quisto*, per esempio, è in Guinizelli I 59: *visto*); ma sarebbe più difficile correggere a str. 130 *ella* in *illa*, *fella* in *filla*, *novella* in *novilla*, *anella* in *anilla*, mentre d'altra parte, non si può pensare ad un *Sibella* o ad un *Cornella*. Egualmente, non pare possibile che l'autore abbia scritto *guerniminto*, mentre, per converso, se potremmo pensare ad un *vento* per *vinto* e ad un *infento* o meglio *enfento* per *infinto* (*enfenta* è in Guittone, son. 14, 10 in rima con *talenta* e *penta*; *venta* è in Dante, *Rime* LXXI, 2 in rima con *penta* e *spenta*), sarebbe più difficile pensare a un *depenta* per *dipinta*. E ancora più strano direi un *oniste* per *oneste*. Così ancora, se potremmo immaginare un *fice* per *fece* (e l'abbiamo immaginato possibile a str. 152), veramente duro ci riuscirebbe un *spice* per *spece*.

Dovremmo, dunque, pensare per tutti questi casi ad altrettante rime già imperfette nel testo originario; ma possiamo pensare meglio ad un'ipotesi, affacciata appena tra le righe dal Parodi, ma la cui analisi richiede un discorso lunghetto. Quella toscanizzazione dei testi siciliani, a cui abbiamo già alluso, dovette logicamente avvenire non tutta ad un tratto, nè in modo uniforme; fu non un fatto, ma un processo, lento, diseguale, diverso da lirica a lirica, Le sillogi che noi possediamo della lirica antica — il Vaticano 3793, il Laurenziano Rediano 9, il Magliabechiano Palatino 418, il Chigiano L VIII 305, — non sono che frammenti di un grande naufragio; eppure, se interrogate con accortezza, ci fanno intendere agevolmente che per ogni lirica ogni raccoglitore dovè trovarsi dinanzi ad una fase diversa della sua trasformazione, sicchè ogni silloge rappresenta l'incontro di tradizioni diverse, colte ognuna in un momento diverso del suo sviluppo. E ciò accadde non solo ai compilatori di sillogi, ma ad ogni lettore, studioso, imitatore della lirica siciliana, sicchè ogni diverso poeta dovette avere dinanzi a sè, per così dire, una visione diversa di quella poesia, e ricavarne per il suo lavoro insegnamenti ed esempi diversi. La lingua di un'opera d'arte è, sempre, in un certo senso, un fatto arbitrario e individuale; ma particolarmente arbitrario e individuale è alle origini di una letteratura, quando lo scrittore non ha dietro di sè una tradizione ormai formata e codificata, ma deve scegliersi ed inventarsi volta per volta la sua lingua, con una possibilità larghissima di scelta, in quanto ha dietro di sè e accanto a sè tentativi diversi, nessuno dei quali pare essere particolarmente riuscito, ed in quanto la mancanza di una tradizione salda gli consente arbitri maggiori e lascia una parte più larga all'ibridismo linguistico.

Basterà solo qualche esempio, chè sono fenomeni noti. Il curatore di Vaticano 3793 tende sempre a sostituire alla parola siciliana quella toscana, rompendo così la rima, il che vuol dire o che egli era dotato di una maggiore e più coerente sensibilità linguistica, o che aveva innanzi a sè testi nei quali il processo di toscanizzazione era già

stato portato coerentemente a termine. Il curatore del Laurenziano Rediano 9, invece, è assai meno coerente: alcune volte egli lascia tale e quale la parola siciliana mantenendo così la rima (Giacomo da Lentini, II 22 *vio*: *disio*; dove invece V ha *veio*: *disio*); altre volte toscanizza (I 64 *creo*: *disio*; III 44 *veo*: *disio*, come V; III 8 *ciaschuno*: *dono*; V 17 *schusa*: *cordolgliosa*; VIII 2 *paese*: *mise*, tutti casi nei quali si comporta come V); altre volte toscanizza alla rovescia, se si può dir così, cioè mantiene la rima mutando arbitrariamente la parola toscana: sono i casi famigerati di I 29 *ozo* (= uso): *amoroso*, (in V, con la perdita della rima, *uso*: *amoroso*, dal testo siciliano *uso* o *usu*: *amoruso* o *amorusu*); II 2 *ora*: *pintora*: *figora* (V *ora*: *pintura*: *figura*); II 33 *inchiozo*: *ascozo*: *amorozo* (V, naturalmente, *inchiuso*: *ascoso*: *amoroso*). Ma in altra lirica, invece, dello stesso Notaro, si comporta come V: I 23 *dimora*: *bonaventura*: *figura*, sicchè i sicilianismi dello stesso scrittore trovano in lui tre esiti diversi, o perchè egli fosse incoerente per scarsa sensibilità linguistica ed artistica, o perchè si trovasse, per ognuna di quelle liriche, dinanzi a tradizioni diverse, che avevano risolto diversamente il duplice problema della toscanizzazione e della rima.

È chiaro, allora, come, in queste condizioni, ogni poeta potesse essere sollecitato ad atteggiamenti diversi, secondo e la tradizione manoscritta siciliana con la quale veniva a contatto, e la sua personalità: cultura, sensibilità artistica, grado di tensione, diciamo così, della sua aspirazione ad una poesia d'arte. È possibile perciò che l'autore dell'*Intelligenza*, venuto a contatto con la poesia siciliana in una sua trascrizione a molti esiti del tipo del Laurenziano Rediano 9, ne deducesse l'autorizzazione a rimare in modo imperfetto alternando *e* ed *o* toniche rispettivamente ad *i* ed *u* toniche (*dipinto*: *guarnimento*; *signore*: *figure*). Ma è altrettanto possibile che ne deducesse l'autorizzazione ad alterare la vocale tonica toscana, sì da far rimare *vinto* con *guarniminto* (o *vento* con *guarnimento*), *signore* con *figore*; come è possibile che mantenesse in qualche caso il termine siciliano (*signure*: *figure*); com'è infine possibile che ne deducesse contemporaneamente tutte e tre le norme, e pensasse di poter alternare rime imperfette del primo tipo con altre perfette sicilianizzanti e con altre rese perfette attraverso quelle operazioni alla Procuste.

È altrettanto chiaro, però, che quello che l'autore dell'*Intelligenza* poteva ritenere legittimo potesse parere invece illegittimo ad altro poeta, dotato di un senso più vigile della forma poetica ed aspirante con maggiore coerenza ad un tono elevato di arte: in realtà, questa tensione rigidissima si ebbe in Toscana con Guittone d'Arezzo, con i suoi seguaci e, più tardi, con gli stilnovisti; gli altri, dai contatti con altre letterature, dallo stato ancora fluido della tradizione poetica, dalla necessità o volontà di distinguere il proprio linguaggio da ciò

che con l'Ariosto potremmo dire « il volgar uso e tetro », dedussero per sè le più comode teorie. Francesco da Barberino elaborò addirittura una teoria dell'ibridismo linguistico:

> E parlerai sol nel volgar toscano,
> e porrai mescidare alchun volgari,
> consonanti con esso,
> di que' paesi dov'hai più usato,
> pilgliando i belli, e' non belli lasciando;

ma ciò che egli teorizzava e in parte praticava, l'autore dell'*Intelligenza* lo aveva praticato nella maniera più spregiudicata: chi in qualche centinaio di ottave mescolava francesismi scoperti come *garzette*, *manto* (= parecchio), *zapino* (= *sapin*), *businieri*, *refusare*, *devino* (= *devin*), *ciancellare* ecc., con provenzalismi altrettanto scoperti (*pascore*, *risbaldire*, oltre tutti i luoghi comuni della lirica provenzaleggiante), chi alternava forme decisamente popolari che sarebbero presto scomparse dalla lirica d'arte (*brondi* per *biondi*, *idonio* per *idoneo*, *contastare*, *sanatori* per *senatori*, *ingiulia* per *ingiuria*, ecc.) con forme di provenienza decisamente letteraria (imperfetti del tipo *avia*, elementi della lirica d'arte, forme tipicamente siciliane come *loco*, *gioco*, *foco*, ecc.), questi poteva benissimo mescidare tipi diversi di rime, e credersi permesso e l'uso in rima di parole siciliane e quella che ho detto toscanizzazione alla rovescia e l'uso della rima per assonanza. Ibridismo linguistico e abborracciamento nel rimare che saranno non del solo Duecento, ma anche di tanta poesia del Trecento, anche dopo lo stilnovismo e Dante e Petrarca, ma, s'intende, in un certo determinato *tono* letterario, nei cantari ad esempio.

Questa possibilità di una trascuratezza nel rimare viene suggerita anche da altre tendenze dell'ignoto autore del poemetto. Nella poesia del Duecento, per esempio, erano frequenti le rime equivoche, per cui una parola veniva ripetuta in rima con significati ogni volta diversi: era, questo, uno dei tanti artifici retorici con cui si sollevava lo stile. Nell'*Intelligenza* quest'artificio si ha qualche volta (ad esempio, str. 213, ove *oste* è ripetuto in rima, una volta nel senso di « nemico », una in quello di « esercito »); ma più spesso, con grande frequenza, si ha un altro fenomeno, in apparenza simile, in realtà di « tono » tutto diverso: la rima ripetuta, la parola, cioè, che rima con se stessa, adoperata ogni volta nello stesso significato (per esempio: 205, 2:9; 206, 6:9; 218, 1:5; 221, 3:5; 225, 6:9; 233, 2:9; 250, 4:9; 252, 1:5; 264, 1:3; 277, 6:9; 295, 4:9; ecc.). Ma questo è non artificio retorico, che dimostri l'abilità e la dottrina del verseggiatore, quanto indice di sciatteria o di scarsa perizia: nessun poeta d'arte, di quelli, per dirla con Dante (*De vulgari eloquentia*, II, IV, 3), che « magni sermone et arte regulari poetati sunt », si sarebbe abbandonato a tanta licenza.

O si veda l'intreccio delle rime nella strofa. La nona rima, in cui è composto il poemetto, non l'abbiamo, com'è noto, che nella sola *Intelligenza*, e dobbiamo perciò dedurne le regole soltanto da questa, senza che ci sia possibile far confronti con altri. Ad ogni modo, nella grandissima parte delle strofe, il nono verso rima col secondo, secondo lo schema A-B-A-B-A-B-C-C-B; però in un numero abbastanza cospicuo di strofe esso rima invece col primo, secondo lo schema A-B-A-B-A-B-C-C-A (per esempio, 11, 137, 138, 168, 172, 175, 183 ecc.). Anche questo è un piccolo particolare, ma chi sappia con quanta cura verseggiassero e rimassero i poeti d'arte, chi sappia, cioè, quanta parte la tecnica avesse nella poesia d'arte del tempo, potrà dedurne facilmente che poesia d'arte l'*Intelligenza* non è, e, probabilmente, non voleva neppure essere nelle intenzioni dell'autore; tutto diverso il suo tono, tale da permettere e giustificare licenze che altrimenti nessun rimatore del tempo si sarebbe concesse.

***

L'ultimo gruppo è delle rime che una volta venivano dette « aretine » e che oggi diremmo piuttosto « guittoniane »; e anche qui sarà bene elencarle:

str. 26 *nome*: *come*: *lume*
43 *nome*: *lume*: *costume*: *come*
49 *fiume*: *lume*: *come*
146 *lume*: *come*: *nome*
200 *sono*: *Catono*: *alcuno*
239 *fiume*: *nome*: *come*
124 *tutta*: *otta*
126 *tutto*: *motto*: *botto*: *cimbotto*
199 *onta*: *punto*.

Anche questo fenomeno, dopo le molte discussioni, è ormai chiaro. Guittone d'Arezzo si servì della facoltà « strettamente culturale », come l'ha detta il Contini, di rimare *misura* con *onora*, dando cioè ad un *ŭ* latino un esito *ó*. Questa facoltà, raccolta dai suoi numerosi imitatori, passò alla lingua poetica, sicchè più tardi, anche quando il suo prestigio di caposcuola era svanito, lirici che poetavano in una lingua d'arte fondata sul fiorentino si ritennero autorizzati a servirsi di tale facoltà. Naturalmente, come era già accaduto col siciliano, queste rime aretine o bolognesi o guittoniane, come sono state chiamate di volta in volta, si restrinsero presto ad alcune determinate parole: *chioso* (Dante, *Rime* LXV 10-12 *paurosi*: *chiosi*, dove però potrebbe essere anche con rima siciliana *paurusi*: *chiusi*); *vento* (Dante, *Rime* LXXI 2-3-6 *venta*: *penta*: *spenta*); *lome* (*Inf.* X 69); *soso* (*Inf.* X 45); *fiome* (Cavalcanti, L 10-12-14 *o'me*; *fiome*: *costome*);

*rancora* (Cino, XXIV *rancora*: *innamora*: *ora*: *fora*, a meno che non sia anche qui rima siciliana *rancura*: *innamura*: *ura*: *fura*); e i vari *alcono*, *ciascono*, *verono*, *catono*, così frequenti in Guittone e via via fino a Cino da Pistoia.

D'altra parte, anche per queste rime, come per quelle siciliane, si ha, nei codici del Trecento, la tendenza degli amanuensi a sostituire a queste forme, aliene dal loro uso linguistiche, quelle normali, anche a spese della rima: è noto che già nel codice magliabechiano della *Divina Commedia* troviamo *suso* e *lume*, e basta scorrere la tavola delle varianti del *Tesoretto*, apprestata dal Wiese, per vedere con quanta diversità di criteri si comportino i diversi amanuensi, secondo la loro diversa età. Nulla di strano, perciò, che anche l'autore dell'*Intelligenza*, rimatore, ormai è evidente, non d'arte, ma ben esperto della poesia contemporanea, abbia adoperato, dove gli faceva comodo, *lome*, *costome*, *fiome*, *alcono*, *ponto* e simili. Ed anche per lui, come per tutti gli altri rimatori dell'epoca, si resta qualche volta in dubbio, incerti se sia servito della rima guittoniana o di quella siciliana.

***

Quest'indagine sulle rime imperfette dell'*Intelligenza* ci ha così naturalmente condotti a chiarire la cultura e le tendenze dell'autore, ed il tono dell'opera. E se volessimo ora riassumere le conclusioni dell'indagine potremmo sintetizzarle così. Vi è, nell'*Intelligenza*, un certo numero di rime imperfette, che risalgono quasi certamente all'autore e che non vanno quindi toccate. Sono, quasi tutti, fenomeni consueti alla tecnica poetica del '200 e, in parte, del '300, e, presi perciò isolatamente, ognuno per sè, non bastano a definire il carattere e il tono dell'opera: si trovano, infatti, nel *Fiore* come nelle *Rime* di Dante, in Cecco Angiolieri come in Sacchetti. Ma la loro compresenza e la loro frequenza hanno, nell'*Intelligenza*, un significato stilistico, chè così numerosi si trovano solo in opere, come i cantari, di tono popolaresco, in quelle in cui nè il lettore cercava una compiuta perfezione formale, nè l'autore mirava a conseguirla o se ne riteneva capace. Questo tono è più frequente nel '200, meno, dopo l'esempio dei grandi maestri, nel '300, quando perciò non sarà appunto se non di opere di genere narrativo e di gusto e di tono popolareschi.

Un secondo manipolo di rime imperfette sarà dovuto invece agli amanuensi, chè per esse l'autore avrà rimato invece regolarmente. Ma anche queste correzioni o modificazioni degli amanuensi sono significative, in quanto l'autore, ad ottenere la rima, era ricorso ora a idiotismi fiorentini, ora a forme non fiorentine già entrate nell'uso poetico. Lo studio così di queste rime ci delinea l'ibridismo

linguistico del testo originario, che, accanto a forme idiomatiche talvolta schiettamente popolari, poneva termini decisamente letterari: siamo così, se non m'inganno, in una fase ancora non troppo progredita della costituzione di una lingua poetica, in cui ancora un gusto sicuro non ha operato una selezione tra i vari elementi offerti dalla lingua parlata e dalla tradizione letteraria, nè ha operato, tra gli elementi selezionati, una armoniosa fusione. Nello stesso tempo le correzioni dei copisti ci lasciano intravvedere una fase ulteriore, quando certe forme vengono sentite dai copisti così dissonanti da essere modificate anche a spese della rima; quando, meglio, i copisti tendono ad attribuire anche ai poeti più antichi quell'equilibrio tra forme indigene e forme forestiere, tra forme popolari e forme dotte, che era stata la conquista dei lirici più recenti.

Per un altro gruppo copiosissimo di rime l'autore avrà probabilmente rimato in modo regolare, ottenendo però la rima col ricorrere a termini alieni dal suo dialetto, ma entrati ormai saldamente nell'uso poetico dalla lirica siciliana. È il caso delle così dette rime siciliane, frequenti nei toscani della scuola di transizione e negli stilnovisti, presenti qualche volta in Dante, scomparse o quasi nel Petrarca (CXXXIV, 14 *vui*: *altrui*). Ma in nessun altro testo, che io sappia, si trovano frequenti come nell'*Intelligenza*, che, perciò, dovrebbe aver avuto, nelle sue parole in rima, uno spiccato carattere sicilianeggiante, così come uno spiccato carattere francesizzante presenta in alcune sue parti e notevoli caratteri occitanici in altre ancora: avremmo, dunque, il fenomeno dell'ibridismo, proprio di tutte le lingue poetiche ai loro inizi, portato però ad un grado veramente eccessivo. Ed anche qui le modificazioni apportate dai copisti attesterebbero che solo qualche decennio più tardi tanti di quei termini apparivano ad un lettore comune così strani, che egli sentiva il bisogno di correggere quanto trovava nel suo testo: in solo pochi decenni tante di quelle forme erano ormai cadute dall'uso, sostituite da altre toscane. D'altra parte, anche se le cose non stessero proprio così e fosse vera invece l'ipotesi analizzata più su, secondo cui l'autore dell'*Intelligenza* potrebbe aver derivato dalla conoscenza di codici siciliani toscanizzati una sua teoria di rime imperfette, il giudizio che dovremmo trarne per l'autore sarebbe il medesimo, chè in nessun altro testo del tempo, allora, troveremmo una tale abbondanza di rime false o un ricorso così frequente ad una teoria così comoda.

Altre conclusioni possono trarsi per un editore moderno dell'*Intelligenza*. Nell'edizione che ho apprestata per i classici della U. T. E. T. io ho corretto parecchie di quelle rime imperfette; oggi, dopo questo studio, ne correggerei altre ancora. Ma non più di un certo numero: il Parodi se la prendeva con gli editori moderni di rime antiche, così scrupolosi di « conservare la grafia dei manoscritti », che viene da chiedersi, scriveva, « quale scopo attribuiscano alla

propria esistenza, se debbono così abdicare ogni autorità davanti a coloro che non di rado chiamano ignoranti amanuensi ». Ma se è lecito o doveroso correggere dove la correzione è certa o necessaria, non è lecito correggere dove la correzione non è documentatamente sicura o dove essa altererebbe i caratteri linguistici dell'opera. Correggere, dopo quanto si è detto, tutte le rime imperfette dell'*Intelligenza*, sarebbe molte volte, nell'incertezza sui criteri seguiti dall'autore, un arbitrio, e rischierebbe di alterare certe caratteristiche nelle quali è il tono dell'opera. D'altra parte, il testo quale lo abbiamo, con la sua contaminazione di forme originarie e di alterazioni dei copisti, è anch'esso un documento di un certo momento della storia della nostra lingua poetica. L'editore dell'*Intelligenza* perciò, io penso, mentre dovrà correggere le rime sicuramente alterate dai copisti, dovrà lasciare intatte le altre, e in un caso e nell'altro dovrà indicare in apposite tavole le correzioni effettuate e quelle non effettuate ma ritenute probabili, sicchè il lettore moderno abbia sotto occhio, per quanto è possibile, e il testo dell'ignoto scrittore e le modifiche dei suoi ignoti copisti, e possa trarne le sue deduzioni sull'uno e sugli altri.

GIUSEPPE PETRONIO.

# LE FONTANE D'ARDENNA NELL' " ORLANDO INNAMORATO „

Nel I libro dell'*Orlando Innamorato*, al III canto, mentre comincia a stendersi la vasta tela del poema e i cavalieri si disperdono per la foresta d'Ardenna sulle orme d'Angelica, il Boiardo introduce due fontane dotate di prodigiose virtù: l'una estingue la passione amorosa in chi beva della sua acqua, ed è opera del mago Merlino « perchè Tristano, il cavalliero ardito — Bevendo a quella lasci la regina, — Che fu cagione al fin di sua ruina »; l'altra ha caratteristica opposta, e da essa deriva « la rivera dello amore » (1). L'introdurre nel poema queste fontane permette al Boiardo di complicare la trama col contrasto fra Ranaldo e Angelica: entrambi giungono due volte in Ardenna, sempre bevendo acqua di opposte virtù, in modo che quando l'una ama, l'altro odia, vicendevolmente (2).

Critici eruditi, dopo l'esempio del Panizzi (3) e soprattutto dopo lo studio del Rajna sulle fonti del *Furioso* (4), ricercarono se il Boiardo avesse preso da altri lo spunto per la sua « invenzione »: così il Searles

---

(1) La presenza della seconda fontana è chiarita dal Boiardo nel secondo libro del poema, quando Ranaldo, battuto da Amore e dalle Grazie, è indotto a bervi: « E trovò verso il fiume l'alto pino — E l'arbor de l'oliva a quello apresso. — Da le radici stilla una acqua chiara, — Dolce nel gusto e dentro al core amara » (II. XV. 58. 5-8). Nella prima parte dell'episodio si dilunga meno e parla semplicemente di una « riviera — De un'acqua viva, cristallina e pura » (I. I. 37. 4).

(2) Dapprima Ranaldo beve al fonte di Merlino, e odia Angelica, che ha bevuto a quello d'Amore, e arde per lui (O. I. I. III. 32-50); dopo lunghe vicende, culminanti con l'assedio di Albracà, durante il quale Angelica si oppone o tiene a bada i suoi pretendenti e salva la vita a Ranaldo, che lotta contro di lei e starebbe per perire sotto i colpi d'Orlando, i due si ritrovano in Ardenna; qui, al fonte d'Amore beve Ranaldo, a quello di Merlino Angelica, ed ha inizio il motivo della fuga della bella, che dominerà nella prima parte del *Furioso*. È noto che l'Ariosto riprende pure la tradizione boiardesca delle fontane d'Ardenna conducendo il suo Rinaldo — dopo la sconfitta di Agramante in Francia — in quella selva in cerca d'Angelica, e facendolo bere ancora al fonte di Merlino, grazie allo Sdegno (XLII. 63).

(3) *Orlando Innamorato di* M. M. Boiardo *e Orlando Furioso di* L. Ariosto. *With an Essay on the romantic narrative poetry of the Italians*; *Memoirs and notes by* Antonio Panizzi, London, 1830. Vol. II, p. 206. È il primo commento, come è noto, all'*Innamorato*.

(4) *Le fonti dell'Orlando Furioso*, 1ª ed., Firenze 1875; 2ª ed. Firenze 1900.

e il Razzoli (1). Non furono poche le fonti segnalate, particolarmente classiche; si pensò a derivazione dal motivo del filtro amoroso, ben noto all'antichità, e si citò Giovenale con Ovidio (2), per passare al filtro famoso di Tristano; ed abbondanti furono i richiami a fontane prodigiose, rifacendosi a Ovidio (3), a Luciano (4), a romanzi bretoni (5), a Fazio degli Uberti (6), e perfino a Pausania e Pomponio Festo (7). Ci si accorse tuttavia che, pur con tanta dovizia di fonti, sicuri punti di contatto con l'episodio boiardesco non sussistevano, e si pensò a una derivazione da Claudiano, un latino caro agli scrittori del Quattrocento particolarmente per i suoi motivi idillici, e che il Boiardo ben conosceva (8); Claudiano aveva accennato a

---

(1) C. Searles, *Boiardo's Orlando Innamorato und seine Beziehungen zur altfranzösischen erzählenden Dichtung*, Lucka. S. A., Berger 1901; G. Razzoli, *Per le fonti dell'Orlando Innamorato*, Parte I, Milano 1901.

(2) Giovenale, *satir.* VI. 610; Ovidio, *ars am.*, II. 105; V. Panizzi, *op. cit.*, p. 206; Razzoli, *op. cit.*, p. 23; Rajna, *op. cit.* p. 92 sgg.

(3) *Metamorf.* IV. 383-88; XV. 302-324; *fasti* IV. 364. Riporto il passo principale:

... Medio tua, corniger Ammon,
Unda die gelida est, ortuque obituque calescit.
Admotis Athamantis aquis accendere lignum
Narratur, minimos cum luna recessit in orbes.
Flumen habent Cicones, quod potum saxea reddit
Viscera, quod tactis inducit marmora rebus.
Crathis et hinc Sybaris nostris conterminus arvis
Electro similes faciunt auroque capillos.
Quodque magis mirum, sunt qui non corpora tantum,
Verum animos etiam valeant mutare liquores.
Clitorio quicumque sitim de fonte levarit,
Vina fugit, gaudetque meris abstemius undis:
Seu vis est in aqua calido contraria vino,
Sive, quod indigenae memorant, Amythaone natus,
Proetidas attonitas postquam per carmen et herbas
Eripuit furiis, purgamina mentis in illas
Misit aquas, odiumque meri permansit in undis.
Hinc fluit effectu dispar Lyncestius amnis,
Quem quicumque parum moderato gutture traxit,
Haud aliter titubat, quam si mera vina bibisset.
Est lacus Arcadiae, Pheneon dixere priores,
Ambiguis suspectus aquis, quas nocte timeto:
Nocte nocent potae, sine noxa luce bibuntur.

(4) *Vera istoria* II. 16; Razzoli, *cit.* p. 23.

(5) Sono particolarmente ricordati il *Lancelot* e il *Chevalier au bel escu.*

(6) *Dittamondo* III. XVIII. 25. V. pure Plinio, *nat. hist.* XXXI. 2. 16.

(7) Pausania, *Descrizione dell'Ellade*, VII. 23; Pomp. Fest., *de verborum significatu* (epitome dell'opera di Verrio Flacco, perduta) XVIII. 10; V. Panizzi, *cit.*, p. 206; Razzoli, *cit.*, p. 24; Rajna, *cit.*, p. 93-94.

(8) Il Boiardo ne traduce alcuni versi nella prefazione alla sua versione della *Ciropedia*. V.: *Tutte le opere di* M. M. Boiardo a cura di A. A. Zottoli, Milano 1944, II, p. 719. Per gli influssi di Claudiano sulle liriche degli *Amorum libri*, v.: l'introduzione di C. Steiner all'ediz. di Torino, 1927, p. xxxiii.

fontane meravigliose, con liquidi di opposte proprietà in cui Cupido bagnava le proprie saette che, secondo un mito ovidiano, potevano arrecare o cacciare la passione amorosa (1).

Fu soltanto Severino Ferrari, nel suo commento a passi scelti del *Rifacimento* bernesco, a esprimere — in forma dubitativa — l'opinione che il Boiardo si fosse invece ispirato al Petrarca: « Forse vi è ancora il ricordo del Petrarca nella canz. *Qual più diversa e nova*, in ispecie ai vv. 61-9 » (2). La sua voce tuttavia rimase isolata; e il mutare degli orientamenti critici favorì altri tipi di ricerche; cosicchè, se alcuni studiosi si occuparono con particolare attenzione dell'episodio delle fontane d'Ardenna, lo fecero — come si vedrà più avanti — con altri intenti.

In realtà, mi pare che l'osservazione del Ferrari sia la più persuasiva; nè il problema delle fonti ha perduto la sua importanza, purchè non rimanga fino a sè stesso, pretesto di semplice sfoggio d'erudizione. Nel nostro caso, il problema della fonte implica un approfondimento della cultura dello scrittore; non solo: reca senza altro il problema del criterio con cui il Boiardo ha scelto e rielaborato lo spunto che altri gli ha offerto, apre cioè la via per un contributo allo studio dell'elaborazione artistica e del risultato estetico conseguito; e ne deriva implicitamente l'esame del rapporto che intercorre tra l'episodio e il complesso del poema. In altri termini, non basta dimostrare che la fonte è il passo petrarchesco ricordato dal Ferrari; occorre chiedersi; per quali ragioni il Boiardo ha tenuto presente il Petrarca? E quale aspetto del Petrarca? Come ha rielaborato lo spunto offertogli? Perchè è ricorso all'introduzione nel poema di fontane meravigliose? Qual'è il valore estetico dell'episodio?

Bisogna quindi stabilire anzitutto se sia giusta l'osservazione del Ferrari, che indica come fonte una canzone petrarchesca « in vita di Madonna Laura », la CXXXV; sono particolarmente interessanti i vv. 60-90:

---

(1) I versi di Claudiano (*de nuptiis Honorii et Mariae*, 69-71):

> Labuntur gemini fontes: his dulcis, amarus
> alter, et infusis corrumpit mella venenis,
> unde Cupidineas armavit fama sagittas.

Aveva scritto Ovidio (*metam.* I, 468-71):

> Eque sagittifera promsit duo tela pharetra
> Diversorum operum; fugat hoc, facit illud amorem.
> Quod facit, auratum est, et cuspide fulget acuta;
> Quod fugat, obtusum est, et habet sub arundine plumbum.

(2) F. Berni, *Orlando Innamorato* (scelta e comm. di S. Ferrari), Firenze 1911 (postumo), p. 26. L'indicazione del passo petrarchesco è stata da me comunicata al più recente commentatore del Boiardo, A. Scaglione. V. *Orlando Innamorato, Sonetti e Canzoni di* M. M. Boiardo, *a cura di* A. Scaglione. Torino 1951, I, p. 239 n.

E un'altra fonte ha Epiro (1)
Di cui si scrive ch'essendo fredda ella,
Ogni spenta facella
Accende, e spegne qual trovasse accesa.
L'anima mia, ch'offesa
Ancor non era d'amoroso foco,
Appressandosi un poco
A quella fredda, ch'io sempre sospiro,
Arse tutta; e martiro
Simil già mai nè sol vide nè stella,
Ch'un cor di marmo a pietà mosso avrebbe:
Poi ch'enfiammata l'ebbe,
Rispensela vertù gelata e bella.
Così più volte ha 'l cor racceso e spento:
I' 'l so che 'l sento; e spesso me n'adiro.
Fuor tutt'i nostri lidi
Ne l'isole famose di Fortuna,
Due fonti ha; chi de l'una
Bee, mor ridendo; e chi de l'altra, scampa.
Simil fortuna stampa
Mia vita, che morir porìa ridendo
Del gran piacer ch'io prendo,
Se no'l temprassen dolorosi stridi.
Amor, ch'ancor mi guidi
Pur a l'ombra di fama occulta e bruna,
Tacerem quella fonte, ch'ogni or piena
Ma con più larga vena
Veggiam quando co'l tauro il sol s'aduna.
Così gli occhi miei piangon d'ogni tempo,
Ma più nel tempo che madonna vidi.

Qui effettivamente sussistono aperti richiami classici (2), che hanno offerto al Petrarca lo spunto per comparazioni ingegnose e raffinate, dove la coscienza della propria pena amorosa si presta ad una lucida trasposizione intellettuale e s'irrigidisce in una fissità venata di malinconia; come avviene in tutta la canzone, condotta per via di ricercati paragoni con esseri e luoghi eccezionali, con un continuo voluto richiamo ad un meraviglioso esteriore, introdotto a conferma della dolorosa tensione spirituale del poeta.

Da questi versi petrarcheschi il Boiardo attinge anzitutto il motivo del luogo meraviglioso (3) riferito ad una situazione amorosa,

---

(1) Nella stanza precedente il Petrarca ha detto della fonte del Sole e della sua proprietà di « bollir le notti e'n su'l giorno esser fredda ».

(2) V. il passo ovidiano sulle fontane prodigiose riportato alla nota 7, e Pomponio Mela, *chorogr.* III. 10. Il fonte del riso è pure nel Tasso, *Ger. Lib.*, XIV. 74; XV. 56.

(3) La tendenza al meraviglioso, con risultati raramente soddisfacenti dal punto di vista estetico, è chiara già nei primi scritti del Boiardo, i *De laudibus Estensium carmina*, e nei *Pastoralia* (particolarmente nelle egloghe IV, VI, X; ma non mancano spunti anche in altre); tendenza implicita nel suo senso del naturale: paesaggi sempre splendidi e ricchi di colore, che già sembrano eccezionali di per sè stessi, e che non sembrano attendere se non esseri di superiore bellezza

vi unisce un cosciente richiamo allegorico, e ne deriva — prima dell'episodio dell'*Innamorato* — un passo del componimento LXXXII degli *Amorum libri* (libro II, *Allegoria cantu monorithmico*), in cui — abbandonato da Antonia Caprara — rifà la storia del suo innamoramento « perchè cantando il duol si disacerba »; è una complessa figurazione che ha punti di contatto con quella del componimento CLXXIX (penultimo del canzoniere) dove la vicenda amorosa è considerata pessimisticamente, e si svolge in un allegorico paesaggio che cela pericoli e inganni nel suo splendore; e paesaggi pieni d'insidie e con significato allegorico sono pure nel poema (basti ricordare il giardino di Falerina, *O. I.* II. IV. 16-86; V. 1-15).

In questo passo degli *Amorum libri* il richiamo al Petrarca mi pare chiaro nell'accostamento isole beate: isole di Fortuna (che sono le stesse), e del fonte che « ridendo occide » ad una delle fontane petrarchesche:

Splendeami al viso il ciel tanto sereno,
Che nul zaffiro a quel termino ariva,
Quando io perveni a una fontana viva
Che asembrava cristal dentro al suo seno.
Verdegiava de intorno un prato pieno
Di bianche rose e zigli
E d'altri fior vermigli,
Tal che ne la memoria mia rendeno
Queste isole beate, là dove era,
Dove se infiora eterna primavera.
A primavera eterna era venuto,
Al chiaro fonte che ridendo occide... (vv. 31-42)

Il Boiardo riecheggia quindi in questo caso il Petrarca più « prezioso »; e così gli accade nei momenti di scarsa vena e quando vuole meditare sulle proprie vicende per fare, dell'esperienza personale, simbolo di quella del genere umano; ma allora la sua scarsa capacità di sottigliezze intellettuali, il suo gusto del meraviglioso, il suo vigore, la sua stessa limitatezza, lo inducono, più che al gioco di parole — a cui lo induce l'esempio stesso del Petrarca più « brillante », e in

---

o potenza che pieghino la natura ai loro voleri. Sono, nelle egloghe, cantori che rinnovano i prodigi d'Orfeo (evidente l'influsso classico), sarà negli *Amorum libri* la bellezza di Antonia (V. p. es. il son. VI, nel petrarchesco ricordo di Laura). La stessa tendenza encomiastica (lodi degli Estensi nei versi latini, della Caprara nel canzoniere) porta il Boiardo a figurare scene prodigiose e a introdurre esseri superiori (mitologici, particolarmente nei versi latini ma anche in quelli in volgare: così oltre ad Amore, Apollo introdotto nel componimento XLIII: oppure esseri più liberamente ideati); il gusto dell'allegoria unita al meraviglioso appare specialmente con le liriche per la Caprara, principalmente sull'esempio petrarchesco che suggerisce figurazioni come quelle della nave, della rete d'amore, della « bella fera », del serpe tra i fiori; la tendenza a complicare e a variare, propria del Boiardo, lo porta poi a figurazioni più complesse nei componimenti LXXXII e CLXXIX, nel poema, nella VI egloga volgare.

cui tuttavia non cade nolto spesso — allo sforzo di concretare in immagini la propria espressione, di riuscire originale, di personificare almeno allegoricamente sentimenti dell'animo umano o esseri dotati di potenza superiore, in modo da dare origine a un movimentato gioco di figurazioni (1). E dal poeta dei *Rerum vulgarium fragmenta* egli si distingue per un forte senso di vitalità (2), che può conoscere anche i momenti di abbandono malinconico, ma che è profondamente diversa dalla vibrante e trepida malinconia petrarchesca; nonchè per una maggior insistenza nelle descrizioni di paesaggi pieni di colore e di vigore, per l'incisività con cui schizza i particolari, per la tendenza all'intreccio complicato e avventuroso. Ma, per precisare, il Boiardo non tiene presente soltanto il Petrarca più « prezioso »; chè leggendo particolarmente gli *Amorum libri* si riscontrano numerose derivazioni dal *Canzoniere*, che ne riguardano le liriche con spunti più decisamente appassionati, o più pervasi dal sentimento della natura. E sempre il Boiardo nel suo libero riecheggiare (3) rivela una più limitata capacità d'indagine psicologica, un senso di vigore che stenta a comporsi armonicamente, un gusto dell'immagine più colorita, un linguaggio più rude e più povero (4).

La critica ha fissato tra il 1471 e il '76 la composizione del canzoniere boiardesco, e circa il 1476 ha voluto la nascita dell'*Innamorato* (5). Gli *Amorum libri* si erano chiusi, petrarchescamente, con lo sforzo di ripudiare l'amore che non aveva dato la felicità (compon.

---

(1) Pure da Dante accoglie motivi allegorici (ma non quelli soltanto): v. p. es. le reminiscenze dantesche in *Am. lib.* CLXXIX. Il gusto dell'allegoria (più largamente moralistica, mentre nel pieno Medio Evo prevaleva il carattere religioso; e nello stesso tempo più attenta al particolare sensibile) persiste nel primo Rinascimento. Ricordo rapidamente, oltre alle parti allegoriche dei poemi del Boiardo e dell'Ariosto, le personificazioni allegoriche della *Giostra* del Poliziano (ott. 73-76), la fortuna quattrocentesca, dall'Alberti al Botticelli, della rappresentazione lucianea della Calunnia, e nelle arti figurative, i rilievi della Fonte Gaia di Siena di Jacopo della Quercia, la *Fortezza* del Botticelli e l'allegoria del *Purgatorio* di Giovanni Bellini, entrambe agli Uffizi. Particolare importanza per la ricostruzione della cultura de' Boiardo hanno poi i *Trionfi* di Francesco del Cossa e le sculture allegoriche di Domenico di Paris nel Palazzo di Schifanoia a Ferrara, che egli potè vedere (sull'arte ferrarese dell'epoca, v. la *Storia dell'arte italiana* di A. VENTURI, Vol. VI e vol. VII, p. 2°).

(2) Mi richiamo esplicitamente al termine efficace di cui il Bigi si è valso per precisare la formula crociana « amore dell'energico e del primitivo ». V.: E. BIGI, *La poesia del Boiardo*, Firenze, 1941.

(3) Per la propria indole e per il principio umanistico della « *mutatio* ».

(4) Per una valutazione della diversità del Boiardo dal Petrarca, v.: BIGI, *op. cit.*, p. 25; per le derivazioni dal Petrarca negli *Amorum libri*, v.: E. FERNANDES, *Le fonti del canzoniere del Boiardo*, in « Archivum Romanicum », VI (1922), p. 386; oltre all'*Introd. cit.* dello STEINER.

(5) V.: G. REICHENBACH, *M. M. Boiardo*, Bologna 1929, p. 144; A. A. ZOTTOLI, *ed. cit.*, p. XIX.

CLXXX) e con l'amara riflessione: « ... in tutto è pazo e vano — Qualunche aver diletto in terra attende ». Si comprendono così i giudizi pessimistici che il Boiardo lascia cadere nel corso delle ottave dedicate alle fontane di Merlino e d'Amore:

Dentro alla selva il barone amoroso (Ranaldo)
Guardando intorno se mette a cercare:
Vede un boschetto d'arboscelli ombroso,
Che in cerchio ha un fiumicel con onde chiare.
Preso alla vista del loco zoioso,
In quel subitamente ebbe ad intrare,
Dove nel mezo vide una fontana
Non fabricata mai per arte umana.

Questa fontana tutta è lavorata
De un alabastro candido e polito,
E d'ôr sì riccamente era adornata,
Che rendea lume nel prato florito.
Merlin fu quel che l'ebbe edificata,
Perchè Tristano, il cavalliero ardito,
Bevendo a quella, lasci la regina,
Che fu cagione al fin di sua ruina.

Tristano isventurato, per sciagura
A quella fonte mai non è arivato,
Benchè più volte andasse alla ventura,
E quel paese tutto abbia cercato.
Questa fontana avea cotal natura,
Che ciascun cavalliero inamorato,
Bevendo a quella, amor da sè cacciava,
Avendo in odio quella che egli amava (I. III. 32-35).

Fuor della selva con la mente altiera
Ritorna quel guerrier senza paura.
Così pensoso, gionse a una riviera
De un'acqua viva, cristallina e pura.
Tutti li fior che mostra primavera,
Avea quivi depinto la natura;
E faceano ombra sopra a quella riva
Un faggio, un pino ed una verde oliva.

Questa era la rivera dello amore.
Già non avea Merlin questa incantata;
Ma per la sua natura quel liquore
Torna la mente incesa e inamorata.
Più cavallieri antiqui per errore
Quella unda maledetta avean gustata;
Non la gustò Ranaldo, come odete,
Però che al fonte se ha tratto la sete (37-38).

Anche qui il Boiardo attinge dal Petrarca il motivo del luogo prodigioso in relazione alla psicologia amorosa; modifica i ricordi classici, come altre volte nel poema (1), introduce il ricordo di Mer-

(1) Così Ercole e Anteo hanno lottato con lance, come cavalieri medievali, sull'esempio del *Teseida* boccaccesco (II. XXVIII. 12).

lino, fonde le caratteristiche della fontana d'Epiro con le caratteristiche delle fontane delle Isole Fortunate: ritocchi esteriori, che pur non nascondono la derivazione dal testo petrarchesco.

In confronto al componimento degli *Amorum libri*, queste ottave rivelano un andamento diverso, un rapido tratteggiare in una ricerca d'incisività, per cui il paesaggio appare ora meno generico, grazie ad alcuni tocchi caratteristici (l'alabastro candido e polito e l'oro del fonte di Merlino, il faggio e il pino e la verde oliva che s'innalzano presso il fiume) anche se il tentativo del Boiardo non è certo riuscito, e i momenti di rilassamento non mancano (particolarmente nell'ottava 32); l'ottava 37 è significativa, a questo riguardo, rivelando lo sforzo di abbozzare con pochi rapidi e serrati tocchi, ed immagini sobriamente accostate, come è proprio del Nostro, un paesaggio ricco di suggestioni; ma il finale, di una serena armonia, non riesce a riscattare i toni generici dei versi precedenti. Indice di uno stile e di un gusto, queste ottave sono espressione di uno sforzo verso la poesia, che lo scrittore non riesce a raggiungere. Manca quel senso di sovrano stupore, quell'alone di sicura superiorità, che debbono accompagnare il meraviglioso, e che talora il Boiardo riesce a creare (1). Qui si rimane semplicemente nella descrizione di uno splendido paesaggio; così Ranaldo è « preso alla vista del loco zoioso », ma il suo stato d'animo, che dovrebbe essere di attonita meraviglia, non è reso per nulla; lo stesso avviene per Angelica, entrambe le volte che giunge in Ardenna; e il paladino si stupirà, ritornandovi dopo lunghe peregrinazioni, non per il luogo, ma per esservi battuto da Amore e dalle Grazie. Quanto agli effetti delle acque prodigiose, gli improvvisi mutamenti dell'amore o dell'odio sono psicologicamente del tutto gratuiti (come lo è nel *Furioso*, lo sparire dell'amore di Rinaldo per Angelica dopo aver bevuto al fonte di Merlino): unica eccezione, l'innamorarsi da parte di Angelica, perchè è prevedibile già dall'inizio del poema, sia per l'età e la bellezza, sia per il suo osservare con attenzione Astolfo prigioniero, sia per l'esser pronta a dimenticare gli ordini paterni purchè Ferraù le piaccia (2). Naturalmente il Boiardo non ha le preoccupazioni per la psicologia dei personaggi che può avere un moderno; se c'è in lui un interesse per il personaggio, prevale però quello per l'episodio, sia pure a scapito della coerenza psicologia; e se la sua indagine dei sentimenti ha talora momenti efficaci, se i principali personaggi hanno loro caratteristiche fondamentali, la momentaneità dell'ispirazione boiardesca e l'amore del particolare e dell'avventura portano a incertezze e spezzature. Nel caso dei mutamenti di stato d'animo causati dalle

---

(1) Per es. nella chiusa dell'episodio del giardino di Falerina (II . V. 15) e nell'episodio di Orrilo (III. II e III).

(2) V. le osservazioni del CARRARA, *I due Orlandi*, Torino 1935, p. 32.

fontane prodigiose, si ha un brusco contatto tra il motivo psicologico-drammatico e quello del meraviglioso: troppo subitaneo è il mutamento, soprattutto in Ranaldo. Il meraviglioso non opera modificando lentamente e irrisistibilmente lo stato d'animo del personaggio, come nell'episodio ariostesco dell'isola di Alcina, dove tutto concorre a fiaccare la capacità di resistenza di Ruggiero (1); nè opera come nell'altro episodio ariostesco del castello d'Atlante, dove per l'azione del mago sono le apparenze sensibili a mutare d'un tratto con estrema facilità, generando senza sforzo un assorto stupore. In quest'episodio dell'*Innamorato* l'introduzione del meraviglioso è un artificio per complicare la trama con nuove avventure, care al temperamento del cantore, che ricerca effetti di movimento e di varietà (e le interruzioni dei singoli episodi gli sono suggerite da questo suo gusto che risponde alla limitatezza della sua ispirazione incapace di sostenersi a lungo e portata allo schizzo incisivo e vivace, raramente alla scena d'una notevole ampiezza). L'intervento qui prepotente del meraviglioso rivela lo stesso senso di vitalità prorompente che è caratteristica perenne del Boiardo ma che culmina nei guerrieri del suo poema. In altri episodi invece lo Scandianese sa rendere meglio il senso del meraviglioso, creando un alone di prodigioso incanto attorno alla gigantesca figura di Orrilo, o alle lacrime e alle preghiere della donzella che esce dall'alloro troncato da Ruggiero nella selva delle Naiade (III. VII. 19-20) (2).

L'episodio delle fontane d'Ardenna è dunque esteticamente mancato, perchè l'ispirazione del Boiardo non è riuscita a vivificarlo, di modo che la figurazione è priva di senso del meraviglioso, e costituisce un'interferenza gratuita in relazione alla psicologia dei personaggi. Ma non è soltanto l'amore dell'avventuroso, del vario, del complicato, che spinge il Nostro a introdurre le fontane meravigliose; è anche — nell'adesione al gusto allegorico ancora diffuso nel Quattrocento — la volontà di simboleggiare nella sua figurazione l'eterna vicenda amorosa, dando all'episodio un valore universale. Che un significato simbolico (cioè, in questo caso, allegorico), vi sia, sostennero il Panzini e il Chimenz (3), senza solide prove; ad essi obiettò il Carrara che di vero simbolo — com'è ovvio — non si può parlare, poichè la figurazione boiardesca delle fontane d'Ardenna non ha certo l'elevatezza poetica che la renderebbe veramente universale

---

(1) V. in proposito le pagine del MOMIGLIANO, nel *Saggio su l'Orlando Furioso*[3], Bari, 1946.

(2) Intendo quindi limitare i giudizi negativi del DE SANCTIS (*Storia della letteratura italiana*, ed. CROCE, Bari, 1949, I, p. 387), del MOMIGLIANO (*Storia della lett. ital.*[6], Messina 1946, p. 128) e del BIGI (*op. cit.*, pp. 19-20), che ritengono puramente esteriore il meraviglioso nel Boiardo.

(3) A. PANZINI, *M. M. Boiardo*, Messina 1918, p. 43; S. CHIMENZ, *La rappresentazione dell'amore nel poema del Boiardo*[3], Roma 1936.

nella sua umanità (1); mentre il Reichenbach notò che la concretezza di rappresentazione del Boiardo esclude o riduce il simbolismo (2), ed in effetti l'amore del concreto e del caratteristico, proprio del Nostro, lo porta — quando non riesce a superare con l'immagine riuscita il motivo pratico — almeno al tentativo di evitare che le sue figurazioni allegoriche siano puri nomi: così Morgana (la Fortuna) ha momenti poeticamente felici, e di Medusa (la bellezza?) resta almeno un accenno alla sua « faccia candida e vermiglia » e alla sua rapida aerea fuga (I. XII. 39). Ciononostante, non si può asserire con questi critici che le fontane siano semplicemente fiabesche: esse adombrano due sentimenti che sono di tutto il genere umano, l'attrazione e la repulsione amorosa; esse vogliono avere, nella mente dello scrittore, un valore universale. Per questo egli ricorre all'allegoria, secondo il principio già seguito nel canzoniere.

Così pure valore universale vogliono avere le altre parti allegoriche del poema, anche nelle quali è espressa una personale interpretazione di esperienze umane: basti ricordare l'episodio di Morgana (la Fortuna), che Orlando non ha saputo afferrare a tempo e che deve riacciuffare dopo lunghi sforzi mentre la Penitenza lo tormenta; qui il riferimento allegorico è evidente pur se nella presentazione non manca più d'un tocco felice; e il poeta stesso rivela la sua « moralità »: « Ogni cosa virtute vince al fine » (3). È una trasposizione immaginosa del problema, caro al Rinascimento, del rapporto tra virtù e fortuna, risolto nel senso di una superiorità della prima. Così nell'episodio della foresta d'Ardenna non mancano le considerazioni — pessimistiche — sull'amore (I. III. 34. 38; II. XV. 58. 59), ma la « moralità » appare specialmente nella seconda parte di esso, nelle parole di Pasitea a Ranaldo vinto da Amore:

> ... E fu quel giovanetto il dio d'Amore,
> Qual te gettò de arcion come nemico;
> Se contrastar ti credi, hai preso errore,
> Chè nel tempo moderno o ne l'antico
> Non si trova contrasto a quel segnore ((II. XV. 53. 1-6).

Col trionfo d'Amore, la pena per chi recalcitra:

> Amore ha questa legge e tal statuto,
> Che ciascun che non ama, essendo amato,
> Ama po' lui, nè gli è l'amor creduto,
> Acciò che'l provi il mal ch'egli ha donato (II. XV. 54. 1-4).

Motivo caro al Boiardo (si ricordi il suo motto « Amor vincit omnia »); anche se la sua esperienza gli suggerisce più volte espres-

---

(1) *Op. cit.*, pp. 31-32.
(2) *L'Orlando Innamorato di M. M. Boiardo*, Firenze, s. a. (1936), p. 113.
(3) V. particolarmente II. VIII. 44. 55. 58. 63; IX. I. 2. 19.

sioni di pessimismo al riguardo, quando il suo individualismo e i voli della sua immaginazione debbono affrontare la dura realtà. Ne sono prova i giudizi sull'« unda maledetta » e sulla « sventura » di Tristano, sgorgati quando è ancor vivo il risentimento per il « tradimento » della Caprara. Ma anche nel ricordo di Tristano è il richiamo alla superiore potenza d'Amore, e un'aspirazione all'universalità che collega la vicenda amorosa di Angelica e Ranaldo a quelle del passato a significare l'eterno contrasto di odio e amore nel cuore umano.

Il suggerimento petrarchesco viene così portato da un ambito strettamente personale a significare un'esperienza comune a tutti gli uomini, si arricchisce di particolari, si fonde nella vasta trama d'un poema cavalleresco dalle molteplici vicende, assimilato e rielaborato dalla spiritualità del Boiardo.

GIOVANNI PONTE.

# RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

## *RASSEGNA GUICCIARDINIANA*

V. Luciani, *F. Guicciardini e la fortuna dell'opera sua.* Edizione italiana a cura di Paolo Guicciardini, Firenze, Olschki, 1949, pp. XIV-533.

P. Guicciardini, *La Storia guicciardiniana. Edizioni e ristampe*; Id., *Le traduzioni francesi della Storia guicciardiniana*; Id., *Le traduzioni inglesi della Storia guicciardiniana*, Firenze, Olschki, 1948-1951, pp. 45-30-45.

F. Guicciardini, *Ricordi.* Edizione critica a cura di R. Spongano, Firenze, Sansoni, 1951, pp. CLXIX-545.

L'interesse crescente, l'approfondirsi dell'indagine critica intorno alla figura del Guicciardini politico e storico (1) hanno suscitato di riflesso negli anni recenti un rinnovato fervore di ricerche e una cospicua messe di contributi parziali nel campo della documentazione analitica, ch'è presupposto indispensabile di qualunque tentativo d'interpretazione e di valutazione. Si sente in sostanza il bisogno di approntare anche pel Guicciardini, così come per altri pensatori e scrittori di somma statura, quel corredo sistematico di materiali criticamente vagliati e classificati, che consenta all'esegeta di tenere sott'occhio tutti gli elementi del suo problema, senza vedersi costretto a ricerche, tentativi, esitazioni interminabili e sfibranti. Tale corredo dovrebbe risolvere preventivamente, a beneficio di tutti, un triplice ordine di quesiti: bibliografici, biografici e filologici, dovrebbe cioè fornire una storia ragionata della fortuna delle opere e della critica, una silloge diplomatica di documenti biografici, una completa raccolta di testi scrupolosamente accertati. Rispetto a questo *optimum* vagheggiato, la situazione documentaria — intesa in questo lato senso — di molti dei massimi scrittori italiani è tale a tutt'oggi che sembra carità di patria tacerne: dev'esser dunque salutata con plauso l'opera del Luciani, del conte Paolo Guicciardini, degno custode delle insigni memorie avite, e dello Spongano, che arrecano, in diverse guise, contributi preziosi al raggiungimento dell'accennata sistemazione ideale dei materiali guicciardiniani.

---

(1) Ultimo, fra i molti apparsi negli ultimi anni, il saggio di V. De Caprariis, *F. Guicciardini dalla politica alla storia*, Bari, 1950, recensito in questo *Giornale* (128, pp. 347-354) da E. Bottasso.

Il settore meno accessibile rimane tuttora quello biografico, solo in parte essendo sostituito dal lucido saggio dell'Otetea (1), il vecchio, farraginoso lavoro dello Zanoni (2); e qui la mancanza di una silloge di documenti è resa anche più sensibile dalla indisponibilità di una moderna edizione del monumentale epistolario, dato che le risorse dell'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea e lo zelo del Palmarocchi non hanno sinora potuto condurre al di là del terzo volume (ch'è del 1943) la pubblicazione di quei *Carteggi* che dischiudono una miniera inesauribile ai ricercatori e che per ora si arrestano purtroppo al 1520.

Nel settore bibliografico un contributo di fondamentale importanza è dato dall'ingente opera del Luciani, pubblicata in lingua inglese nel 1936 (3) ed ora ristampata, in versione italiana scrupolosa, con aggiunte ed aggiornamenti cospicui a cura dell'autore e di P. Guicciardini. Dei due settori d'ogni indagine bibliografica — fortuna delle opere e successione delle indagini critiche — il primo, nel caso del Guicciardini, presenta due soli problemi di grande complessità: quello della *Storia* e quello dei *Ricordi*, le due opere cioè che — uniche fra le tante lasciate dallo storico — videro la luce pochi lustri dopo la sua morte (rispettivamente nel 1561 e nel 1576) e che godettero poi di larghissima diffusione. Quanto agli altri scritti guicciardiniani, quasi tutti venuti in luce nella raccolta curata dal 1857 in poi dal Canestrini o resi di pubblica ragione in data anche più recente, non riuscirà difficile al futuro bibliografo ricostruirne la storia esterna, tutt'altro che intricata.

Intricatissima è invece per la gran copia di edizioni, ristampe, manipolazioni, compendi e traduzioni quella della *Storia d'Italia*, dalla nobile *editio princeps* in folio, pubblicata in Firenze dal Torrentino ventun anni dopo la morte dell'autore, alle recenti riproduzioni emendate della fondamentale edizione critica del Gherardi, apparsa nel 1919. Già delineata con copia di notizie da Enrico Rostagno nei preliminari all'edizione Gherardi, questa complessa vicenda riesce meglio precisata da ulteriori contributi del Luciani ed ha finalmente trovato in Paolo Guicciardini un esemplare illustratore: il suo saggio sulle edizioni italiane della *Storia* classifica con accuratissimo esame ben 92 distinte edizioni, descrivendole esattamente, raggruppandole in famiglie tipografiche e tracciando lo stemma delle derivazioni testuali. Quando Paolo Guicciardini sarà in grado di darci l'attesa bibliografia generale, che egli stesso preannuncia e che i pre-

(1) A. Otetea, *F. Guichardin, sa vie publique et sa pensée politique*, Paris, 1926.
(2) E. Zanoni, *Vita pubblica di F. Guicciardini, con nuovi documenti*, Bologna, 1896.
(3) V. Luciani, *F. Guicciardini and his european reputation*, New York, 1936.

senti contributi ci fanno desiderare con più viva impazienza, basterà ch'egli aggiunga a questo ampio lavoro preparatorio la descrizione tecnica dei frontespizi, qualche maggior dettaglio sulla paginazione delle edizioni più antiche (specie sul contenuto delle pagine preliminari, dediche, indici, ecc.), un elenco il più ricco possibile delle pubbliche biblioteche che posseggono esemplari delle singole stampe, e nulla avrà da desiderare anche il più esigente dei ricercatori. Questi ultimi, si badi bene, possono venir mossi dai più disparati interessi, contando fra le loro file non studiosi del Guicciardini soltanto, ma librai antiquari e bibliofili, storici dell'arte tipografica e della filologia, e una bibliografia sistematica dev'essere in grado di rispondere agevolmente ai quesiti più vari, dalla collazione di un esemplare che si teme scompleto all'individuazione dei momenti in cui la successione delle riproduzioni meccaniche venne interrotta da una *recensio* autonoma.

La stessa scrupolosa indagine ha dedicato Paolo Guicciardini alle versioni francesi e inglesi della *Storia*, aggiungendovi inoltre la trascrizione minuziosa dei frontespizi e interessanti notizie su edizioni parziali e raccolte di *excerpta*, che ben completano il quadro della fortuna europea dell'opera guicciardiniana. Al libro del Luciani occorre invece far ricorso per le versioni in latino, in fiammingo, in tedesco, in spagnuolo, per le raccolte d'ispirazione protestante dei passi anti-chiesastici soppressi dalla censura nelle edizioni italiane e pubblicati più volte (dapprima a Basilea nel 1569 e a Francoforte nel 1609) con evidenti finalità polemiche, per i diffusi compendi già circolanti nel tardo Cinquecento, per le fortunate raccolte antologiche.

Ancora il volume del Luciani, in attesa di un contributo bibliografico espressamente dedicato ai *Ricordi* che il conte Guicciardini preannuncia, fa testo per quanto riguarda la prima divulgazione della celebre raccolta di massime politiche e morali. Si sa infatti che i *Ricordi* videro la luce a Parigi nel 1576, pei tipi di Federico Moroello, a cura dell'esule fiorentino Jacopo Corbinelli, in numero di 158, sotto il titolo di *Più consigli et avvertimenti in materia di re publica et di privata*, e si sa pure, per la diligenza di Michele Barbi e per ulteriori accertamenti dello Spongano (1), che in almeno due codici dei *Ricordi* una nota manoscritta avverte che « Messer Piero di messer Nicholò Guicciardini dette copia di questi avvertimenti al signor don Flavio Orsino, auditore della Camera, che fu poi Cardinale, con poca

(1) Il Barbi, che accadrà di nominare spesso in seguito, si occupò dapprima della questione dei *Ricordi* nel 1932 (*Per una compiuta edizione dei « Ricordi politici e civili » del Guicciardini*, « Studi di filologia italiana », III, 1932, pp. 163-196) e vi tornò cinque anni dopo in « Leonardo » (VIII, 1937, pp. 223-7). Il tutto è ora ristampato in *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni* (Firenze, 1938, pp. 125-160), che è l'edizione cui mi riferisco (cfr. il luogo cit. a p. 133, il LUCIANI a p. 469 e lo SPONGANO a p. XXI).

satisfazione de' Guicciardini ». Ora è certo che Piero Guicciardini (1529-1567), nipote di Niccolò fratello di Francesco, fu avvocato concistoriale in Roma nel 1561, uditore di Rota e ambasciatore di Pio IV all'imperatore Massimiliano nel maggio del '65, mentre Flavio Orsini (1530-1581), giurista di fama, vescovo di Muro dal 1560, uditore di Camera dal '61, passato alla cattedra di Spoleto nel '62, ebbe la porpora da Pio IV il 12 marzo 1565. Se la notizia — e non v'è motivo di dubitarne — è veritiera, i *Ricordi* sarebbero dunque usciti dal geloso segreto dell'archivio famigliare dei Guicciardini negli anni compresi tra il 1561 e il '65, e sapendosi che l'Orsini, nel biennio 1572-3, fu legato di Gregorio XIII alla corte francese, si potrebbe supporre che per diretto suo tramite copia dello scritto fosse pervenuta in Parigi nelle mani del Corbinelli. Ma tra i codici della Bibl. Ambrosiana si conserva un interessante carteggio del Corbinelli con l'erudito padovano Gian Vincenzo Pinelli, nel quale, fin dal 1907, il Rajna segnalò questo passo d'una lettera del 12 gennaio 1576: « Il nostro abate tornò et portommi gl'*Avertimenti aurei* del Guicciardino, come gli stimate voi, e certo sentimento del card. Commenduno sopra la Corte di Roma, e un libro italiano di Fra Jacopone da Todi di laude molte divote, contemporaneo di Dante » (1). Riesce così accertato che il testo dei *Ricordi* pervenne nelle mani del primo loro editore non attraverso l'Orsini o persona del suo seguito, ma in copia recata dall'Italia a Parigi dall'abate fiorentino Piero del Bene insieme a un esemplare delle *Laudi* di fra Jacopone e ad una copia dell'opuscolo *Sul dedicarsi al servizio della corte di Roma* del card. Giovan Francesco Commendone (1524-1584).

Appena ricevuto il testo guicciardiniano, il Corbinelli ne procurò la stampa, che a mezzo il marzo era già quasi ultimata, se da Parigi, il 15 marzo 1576 egli scriveva al Pinelli: « Oh, quanto vi ringrazio del parer vostro, che stimate quei discorsi (2) del Guicciardini. Ma e' non mi par già che gl'arrivino a quelli del Lottino, e quelli paiono più alti: almeno tanto ben dettati e nulla più. Questi mi paion flosci, se non alcuni veramente. Dubito che sian molto diversi. Oggi si stampa

---

(1) Milano, Bibl. Ambrosiana, cod. T. 167. Sup., fol. 29 r.; P. RAINA nell'introduzione a DANTE, *De vulgari eloquentia*, Milano, 1907, p. LXXVI. La lettera ha la data « De Paris, ce XII Janvier 1575 », ma certo il Corbinelli seguiva lo stile dell'Incarnazione al modo fiorentino e la lettera è del 12 gennaio 1576; lo stesso vale per la lettera che citerò in seguito del « 15 di marzo 1575 » [ma: 1576]. Alla diligente bibliografia sul Corbinelli e il suo carteggio fornita dal LUCIANI (pp. 468-9) si deve aggiungere R. CALDERINI DE MARCHI e A. CALDERINI, *Autori greci nelle epistole di J. Corbinelli*, Milano, 1915 (recensito da V. CRESCINI in questo *Giornale*, 68, 1916, pp. 395 sgg.) e F. A. YATES, *Giordano Bruno: some new documents*, *Revue internationale de philosophie*, V, 1951, pp. 174-199.

(2) La parola « discorsi » appare cassata, perchè nel periodo precedente il Corbinelli aveva chiesto al suo corrispondente di procurargli « quelle novelle antiche, discorsi del Lottino e simili », sì che il sostantivo poteva essere sottinteso.

l'ultimo foglio. E come ci ho costume, fo sempre qualche inzaccheramento da ultimo. Non so quel che sarà, nè come io riuscirò fuor di pedanteria » (1). Risulta così che il Corbinelli non era rimasto affatto ammirato al cospetto dei *Ricordi* guicciardiniani, disorientato forse dal carattere frammentario e disordinato di quelle riflessioni, tanto che nel presentare il libro a Pompone de Bellièvre (1529-1607), cancelliere di Francia, che aveva voluto leggere il testo tuttavia inedito, si dichiarava certo che da quel personaggio distinto non sarebbe stato disprezzato, « come da qualcun forse, questo modo aforismico e per capi, senz'altra continuazione, ancor che molto più discontinuati fossero quando io gli ebbi » (2). L'editore confessava così apertamente di non essersi limitato a riprodurre il manoscritto ricevuto dall'Italia, ma di aver voluto porre ordine nella materia, tentando di raggruppare i ricordi per affinità di argomento, come appare anche dalle note che egli appose al n. 26 (« Questo capitolo deve andare fra i ricordi ultimi intorno alle cose private ») e al n. 107 (« Questo capo sarebbe stato meglio posto da me dopo il 97 » (3). Quanto al raffronto col Lottini, sembra che il Corbinelli incorra in non lieve contraddizione nell'attribuirgli la palma dello stile e della concettosità (« quelli paiono più alti ») proprio mentre lo accusava di aver plagiato « quasi tutti » i ricordi guicciardiniani: in nota al n. 9 della sua edizione egli scrisse infatti: « Vedi il cap. 452 del Lottino nel libro de' suoi *Avvedimenti civili*, ne' quali egli ha inserito celatamente quasi tutti questi del Guicciardini, come il 27 nel suo 318, l'86 nel 266, il 115 nel 477 e due altri seguenti, e così altri assai » (4). Sapendosi che il volterrano Gianfrancesco Lottini (1512-1572) lasciò inediti i suoi *Avvedimenti civili*, che videro la luce postumi, a Firenze, nell'agosto 1574, non si può escludere che egli abbia attinto a qualche copia dei già divulgati *Ricordi*, ma in verità i raffronti testuali mostrano calunniosa l'affermazione del Corbinelli: più che di plagio, sembra trattarsi di analogia d'ispirazione e d'ambiente, d'una affinità psicologica fra due Toscani quasi contemporanei, che a lungo s'erano cimentati nel severo *curriculum* dei governi e della diplomazia ecclesiastica. Estrinseca è l'affinità del ricordo 9 del Corbinelli (A 14, C 134), che sottolinea la naturale inclinazione degli uomini al bene (5), con l'avvedimento 450 del Lottini (6), che rileva l'efficacia del timore della pena per tenere

(1) Ms. cit., fol. 33 (poscritto).

(2) *Più consigli et avvertimenti* cit., p. 67.

(3) *Più consigli et avvertimenti* cit., penultima carta nn. e p. 83.

(4) *Più consigli et avvertimenti* cit., « Giunta alle notazioni », penultima carta nn.

(5) Indico le serie dei *Ricordi* con le sigle introdotte dal Barbi e accolte dallo Spongano.

(6) Mi riferisco alla numerazione della recente edizione curata da G. Mancini (Bologna, 1941), che qua e là discorda dalle vecchie stampe. Certo è questo l'*avvedimento* che il Corbinelli designa col n. 452.

a freno i malvagi; così nel n. 86 del Corbinelli (A 135, B 159) si avverte che nelle imprese grandi è più efficace « la pazienza e moderazione... che lo impeto e la precipitazione », mentre il n. 266 del Lottini parla della tempestività nel cogliere le occasioni; ancora il n. 115 del Corbinelli (A 146, B 170) non ha in comune coi nn. 476-8 del Lottini altro che la riprovazione dell'astrologia, ch'entra però per inciso nel ricordo guicciardiniano, volto a considerare la fallacia di tutte le previsioni umane, mentre forma argomento primario dei tre avvedimenti del Lottini. L'accostamento meno remoto tra quelli notati dal Corbinelli rimane perciò quello tra il n. 27 (A 24, C 37) e il n. 317 del Lottini, ma il raffronto testuale mostra come l'accusa di plagio non abbia fondamento.

| GUICCIARDINI. | LOTTINI. |
|---|---|
| Sia certo che, se tu desideri che non si sappia che tu abbia fatto o tentato qualche cosa, che è sempre a proposito el negarla, perchè, ancora che el contrario sia quasi scoperto e publico, stando negandola efficacemente, se bene non lo persuadi a chi ha indizio o crede el contrario, *tamen* per la negazione gagliarda se gli mette el cervello a partito. | Quando le cose vengono con una certa efficacia affermate, sebben colui che le afferma è in opinione di bugiardo e di poco fedele, par nondimeno che dall'efficacia nasca quasi sempre, se non pesuasione, almeno sospension d'animo di non credere il contrario, perciocchè non è alcuno tanto bugiardo e infedele, che non possa alcuna volta dire il vero, almeno per interesse. E perciò non è meraviglia se alcuni, i quali hanno per ferma deliberazione di non credere a questi tali, si lascino nondimeno persuadere talvolta da loro per la prontezza ed efficacia, la qual vedono usare in quello che ascoltano. |

Nella seconda metà di marzo il Corbinelli stese il preannunciato « inzaccheramento », cioè la dedica del libretto a Caterina de' Medici, regina madre di Francia, e finalmente « da Paris, il primo di aprile 1576 » potè scrivere al Pinelli: « Questo giorno il libraro mi ha reso i libri del Guicciardino e honne dato uno di carta di Bologna a Messer Ludovico Carnesecchi, che ne manda un altro ordinario di carta di Lione a non so chi suo amico a Vinegia. Uno è contrasegnato e credo che senza altro porto lo manderà a Vostra Signoria, poichè io ho detto qua a messer Ludovico che lo pagherò. Io mi son ridotto tanto all'estremo a far quelle quattro parole, che oltre che io non... (1) di quel me stesso, non vorrei aver fatto quella protesta; e penso che alla tornata mia d'Esparnay (qui lontano due giornate, dove adesso mi passo col signor Giuliano Del Bene per starvi queste feste), questo si rifarà » (2). Sappiamo così che la prima edizione dei *Ricordi* vide

(1) Parola di due o tre sillabe, indecifrabile.

(2) Ms. cit., fol. 35. Il passo trascritto poco oltre è nel fol. 39. Mancano poi altre notizie, perchè la lettera successiva è del 15 settembre 1579.

la luce il 1° aprile 1576, che se n'ebbe una tiratura distinta in carta di Bologna, oltre all'ordinaria in carta di Lione, e che il Corbinelli era mal soddisfatto vuoi dell'opera sua, vuoi di quella del tipografo, tanto che il 9 dello stesso mese scriveva ancora al Pinelli: « a messer Lodovico Carnesecchi consignai l'*Avvertimenti* del Guicciardino, stampati, come vedrete, correndo ».

Proprio la formulazione aforistica, che il Corbinelli temeva venisse imputata a difetto dell'opera guicciardiniana, le assicurò una rapida fortuna europea, facendone un manuale presto ristampato, tradotto, manipolato, accresciuto, di quella precettistica politica, ch'ebbe tra la metà del secolo XVI e quella del seguente tanto successo presso i lettori d'ogni paese. Valendosi delle ricerche del Barbi, dell'Orsini, di altri benemeriti, il Luciani traccia un quadro diligente di quella complessa vicenda editoriale: solo va eliminato il dubbio ch'egli enuncia a proposito della prima e più importante ristampa italiana dei *Ricordi*, quella che il domenicano fra Sisto pubblicò in Venezia nel 1582 al seguito dell'edizione postuma delle *Considerazioni* sulla *Storia* guicciardiniana stese dal confratello fra Remigio Nannini da Firenze. « Non sappiamo con certezza », scrive il Luciani, « se fra Sisto si sia valso dell'edizione parigina, oppure di una copia del manoscritto dato all'Orsini », ma il fatto che fra Sisto segua fedelmente — a parte qualche opportunistica mutilazione e un unico spostamento (1) — l'ordine dei *Ricordi* comune all'intera tradizione manoscritta, anzichè l'arbitraria disposizione del Corbinelli, mostra doversi ritenere non solo « più probabile », ma assolutamente certo, che l'editore veneziano si rifece a un originale a penna.

Se, in attesa che il conte Guicciardini ci dia la preannunciata bibliografia degli scritti del suo avo, l'opera del Luciani ne integra preziosamente le parziali anticipazioni, essa riesce inoltre strumento di lavoro insostituibile per quanto riguarda la bibliografia della critica. I capitoli dedicati alle biografie del Guicciardini, ai suoi oppositori mossi da interessi o risentimenti campanilistici, alle accuse di parzialità, alle censure ecclesiastiche, all'uso di passi guicciardiniani da parte di polemisti riformati, all'attendibilità storica, allo stile e alla lingua della *Storia*, costituiscono altrettante bibliografie ragionate delle singole questioni; un'appendice sugli studi guicciardiniani recenti aggiorna l'opera dal 1936 al 1948. Diligenza ed ampiezza di ricerca, unite ad acume di giudizio, non fanno certo difetto al Luciani in questo suo vasto spoglio della letteratura guicciardiniana, ma una riserva di carattere metodologico sembra inevitabile. Siffatte esposizioni ragionate delle questioni e delle correnti interpretative, per quanto accurate, non riescono mai a raggiungere l'efficacia pratica,

(1) Dopo il n. 34 omise un ricordo (A 37, B 62), che aggiunse poi al n. 136 (cfr. il Barbi cit., p. 134).

la linearità limpida di una vera e propria bibliografia. Il raggruppamento delle « voci » per categorie di problemi intralcia gli innumerevoli diversi accostamenti, che per interessi e ricerche di altra natura potrebbe riuscire opportuno istituire (e in una bibliografia bene impostata una serie di semplici indici è in grado di provvedere a tutti gli accostamenti desiderabili). Tali raggruppamenti spezzano inoltre l'ordine fondamentale di una successione di studi esegetici, che è essenzialmente quello cronologico, il solo che consenta di delineare veramente l'itinerario critico, le influenze reciproche, i trapassi interpretativi, i veri apporti originali. Il prezioso tessuto connettivo delle singole « voci », il discorso continuo in cui il Luciani tenta di fonderle, non andrebbe perduto in una bibliografia ragionata, in cui ogni singola scheda fosse accompagnata da un giudizio essenziale sul contenuto e la portata dell'opera. L'ordine cronologico costringe inoltre ad accertare con maggior rigore la fortuna delle singole pubblicazioni — in particolare la data dell'edizione originale, che assume valore di esponente ordinale — con indubbio vantaggio per l'accertamento delle derivazioni. Chi si dedica a un tal genere di lavori non deve aver timore di apparire arido e meccanico e, attendendo a costruire uno strumento, non ha da cercare altro abbellimento fuor di quello che nasce dalla nuda, essenziale funzionalità.

Impeccabile per rigore metodologico e lucidità analitica è invece l'edizione critica dei *Ricordi* guicciardiniani, preannunciata dallo Spongano fin dal 1948 con un importante contributo (1), che nel presente volume viene integralmente rifuso e coordinato con gli ultimi risultati delle indagini. Quella della più antica redazione dei *Ricordi* e dei criteri di pubblicazione delle diverse stesure era in verità una *vexata quaestio*, in seguito alla polemica intercorsa fra il Barbi e il Palmarocchi e conclusasi con una tregua, senza che vuoi l'uno, vuoi l'altro dei contendenti avesse potuto vantare vittoria. Il testo sino a ieri corrente dei *Ricordi* venne in luce — com'è noto — ad opera di Giuseppe Canestrini, che nel 1857, con l'usuale trascuraggine, pubblicò nel vol. I delle *Opere inedite* guicciardiniane 403 massime tratte da due quaderni autografi dell'archivio dei conti Guicciardini. Egli ebbe sott'occhio due serie distinte, con numerazione indipendente, e le riprodusse di seguito, anteponendo per giunta la serie più tarda (nn. 1-221), quella che si designa abitualmente con la sigla C, alla più antica (nn. 222-403), che si indica con B. E sì che le allusioni all'assedio di Firenze di C 1 e 136, quella ai suoi ambasciatori di C 171, mostrano che quella serie fu iniziata non prima del 1530, mentre in

(1) R. SPONGANO, *Per l'edizione critica dei « Ricordi » del Guicciardini*, Firenze, 1948.

fronte a B si legge l'appunto « Scritti innanzi al 1525 in altri quaderni che in questo, ma ridotti qui nel principio dell'anno 1528, nel grandissimo ozio che avevo, insieme con la più parte di quelli che sono indietro [corretto su « innanzi »] in questo quaderno », e ancora in capo a B 172 sta scritto: « Aggiunta cominciata d'aprile nel 1528 ». Primo a rilevare l'errore del Canestrini fu Ninian Hill Thomson che, nel dare in luce nel 1890 la propria versione inglese dei *Ricordi* (1), fatti eseguire da A. Gherardi, tramite il Villari, i necessari accertamenti sugli autografi, potè far noto che si trattava di due diverse serie di *Ricordi* e con numerosi riscontri dimostrò che C rappresentava un rifacimento di B. Alle stesse conclusioni giunsero il Morel-Fatio e il sempre scrupoloso Otetea (2), ma gli editori del testo dei *Ricordi* le ignorarono o respinsero, e lo stesso Thomson riprodusse la serie continua del Canestrini, imitato dal Papini (Lanciano, 1910), dal Faggi (Torino, 1921; rist. 1926 e 1945), dal Pancrazi (Firenze, 1929), che pur rivide il testo sugli autografi, da altri. Solo G. Prezzolini ruppe l'andazzo invalso, affiancando ai ricordi di C le precedenti stesure di B, mentre il Palmarocchi preferì mantenere l'integrità delle singole serie, avendo cura però di distinguerne le numerazioni e di ristabilire la precedenza cronologica di B su C (3).

Quello dell'edizione critica degli autografi e della disposizione della materia relativa è tuttavia il meno arduo dei problemi connessi alla definitiva edizione dei *Ricordi*. Dal momento in cui vide la luce il testo del Canestrini le stampe cinquecentesche degli *Aurei avvertimenti*, trascritte pedestremente ancora nell'inoltrato Ottocento (4), caddero in non cale e le vistose discordanze testuali fra quelle antiche edizioni e le stesure autografe furono frettolosamente attribuite a manipolazioni arbitrarie di poco scrupolosi editori. Nel '57 il Canestrini scriveva perciò che quei ricordi erano apparsi nel secolo XVI « alterati nella forma e sconciamente mutilati », il Thomson nel '90 asserì perentoriamente che tutte le stampe antiche derivarono da rimaneggiamenti di B, il Faggi nel '21 le definiva « scarne compilazioni fatte da diversi » e ancora dieci anni dopo il pur diligente Ri-

---

(1) *Counsels and Reflections of F. Guicciardini translated from the Italian by* N. H. Thomson, London, 1890; cfr. le pp. VIII-IX.

(2) A. MOREL-FATIO, *A propos de Guichardin, Bulletin italien*, XV, 1915, p. 119; A. OTETEA cit., p. 5.

(3) *Le più belle pagine di F. Guicciardini* a cura di G. PREZZOLINI, Milano, 1926; F. GUICCIARDINI, *Scritti politici e Ricordi* a cura di R. PALMAROCCHI, Bari, 1933, pp. 239-366 (per i testi) e pp. 369-379 (per la nota critica, che richiamo spesso più oltre).

(4) L'edizione di fra Sisto è riprodotta, ad esempio, alle pp. 89-139 di G. SAVONAROLA, *Del reggimento degli Stati*, ecc., Pisa, Capurro, 1818; alle pp. 17-26 del vol. VI della *Biblioteca enciclopedica italiana*, Milano, Ubicini, 1839; alle pp. 218-241 di un vol. della « Nuova biblioteca popolare », Torino, Pomba, 1852, che comprende scritti politici di B. Cavalcanti, del Savonarola e di Lorenzino de' Medici.

dolfi dichiarava di ignorare chi si fosse presa la briga « di rifare o di disfare » in quella guisa i *Ricordi* genuini (1).

Contro questo luogo comune mosse, con l'usato rigore metodologico, il Barbi: non solo egli documentò in modo esauriente, con opportuni raffronti testuali, la priorità di B rispetto a C e la maturazione stilistica del secondo testo rispetto al precedente, ma adunò una cospicua messe di indizi confluenti a dimostrare l'esistenza di una stesura precedente a B, perduta nell'autografo, ma diffusa in numerosissime copie cinquecentesche, due delle quali fornirono la traccia alle edizioni del Corbinelli e di fra Sisto. L'esistenza di questa redazione A è documentata anzitutto dalla nota autografa premessa a B, nella quale il Guicciardini dichiara di tenere sott'occhio « altri quaderni », e dal fatto che nell'archivio domestico si conservano gli autografi di due brevi e più antiche raccoltine di ricordi, i cosidetti quaderni $Q^1$, con una serie di 13 ricordi, e $Q^2$, che ne contiene 29, riproducendo anzitutto con qualche ritocco il gruppo di $Q^1$ (un solo nuovo ricordo è intercalato dopo $Q^1$ 11) e continuando poi con nuovi materiali. Orbene, un esame attento di B mostra che esso fu composto tenendo sott'occhio dapprima $Q^2$ (e B 1-23 corrisponde ai 29 ricordi di $Q^2$, nell'ordine originario, salvo alcune omissioni), quindi con la scorta di un diverso autografo, che risponde fedelmente alla successione di A (B 24 riprende A 1, B 25 trasforma A 2, e così via). Naturalmente non tutto A sembra passato in B, come non vi passò per intero $Q^2$ e come a sua volta B non passerà per intero in C, ma tra A e B la corrispondenza è più stretta di quella che ci è dato constatare nel successivo trapasso. L'antica indicazione manoscritta, che allude alla primitiva diffusione di A tramite Piero Guicciardini e l'Orsini, parve al Barbi che spiegasse esaurientemente la scomparsa dell'autografo dall'archivio familiare, e l'esistenza di un archetipo genuino, anche se rifiutato dall'autore, gli sembrò indispensabile presupposto per rendere ragione delle cospicue varianti della tradizione cinquecentesca rispetto a B. Nelle stampe e nelle copie di A è facile ravvisare qualche arbitrario spostamento, qualche mutilazione prudenziale e opportunistica, errori frequenti di trascrizione, ma nulla riuscirebbe a giustificare una persistente rielaborazione stilistica destituita di ogni finalità pratica, fatta con ingente fatica per mero capriccio. Il Barbi concludeva pertanto con un invito a stampare tutte e tre le distinte redazioni, ricostruendo col più largo ricorso ai codici il testo di A e — in assenza di un ordine sistematico nelle singole raccolte — tenendo per base la stesura ultima di C; ai singoli ricordi di questa serie si dovevano far seguire in corpo minore le formulazioni anteriori del medesimo concetto, confinando poi in appendice i ricordi peculiari a $Q^2$, ad A e a B, che risultassero rifiutati nel testo definitivo.

---

(1) R. Ridolfi, *L'Archivio della famiglia Guicciardini*, Firenze, 1931, p. 76.

Le conclusioni del Barbi, ancora inedite, furon comunicate in bozze al Palmarocchi, che stava per licenziare la sua edizione dei *Ricordi*, ma non ebbero su di lui efficacia persuasiva. Il libro apparve in luce recando il testo delle sole serie autografe, nonchè, in calce, una confutazione del Barbi tutt'altro che stringente. Quanto all'ordinamento della materia, il Palmarocchi dichiarava di voler dare di preferenza « la visione complessiva del gruppo di pensieri che lo scrittore compose in un dato momento o periodo della sua vita », anzichè i ritorni su un medesimo ricordo, ma, almeno per B, è molto discutibile quell'unità cronologica ch'egli vuol rispettare, senza avvedersi che si tratta semmai di unità stilistica dei rifacimenti operati in tempo relativamente breve, non certo di unità speculativa. Così pure egli nega che C rappresenti « una vera e propria correzione » di B e inclina a vedere nelle due serie non già progresso — e conseguente eliminazione ideale dell'antico nel nuovo — ma mera giustapposizione, ritorno cioè in luoghi paralleli, in via di ripetizione insistente, su temi che all'autore premeva ribadire. Ciò sarebbe dimostrato, a detta del Palmarocchi, dalla presenza di ripetizioni non pur fra l'una e l'altra serie, ma anche nell'ambito di ciascuna, senza rilevare — come bene aveva fatto il Barbi — che, quando questo secondo caso si verifica, è il Guicciardini stesso a farci notare la propria insistenza: « Io ve lo dico di nuovo... » si legge in A 113 = B 137, perchè si ripete un concetto già espresso in A 44 = B 69; « ricordatevi di quello che altra volta ho detto... » si insiste in A 99 = B 121, perchè si ritorna sul tema di A 11 = B 35, e così via.

Contro l'esistenza di una stesura genuina di A il Palmarocchi mosse numerose obbiezioni: egli ritenne « non troppo verosimile » che Piero Guicciardini spedisse all'Orsini un autografo e, passando dal verosimile al certo, giudicò « molto dubbio » che l'autografo, rimasto nel domestico archivio, fosse andato perduto. Non ebbe difficoltà il Barbi a replicargli che Piero non spedì, ma potè bene portare seco a Roma una delle tre stesure autografe dei *Ricordi*, la più antica e men preziosa, « come suo viatico » nell'andare a prender servizio in corte di Roma, e che la perdita potè dunque avvenire non nella ben guardata casa di Firenze, ma in Roma, dopo la morte di quel prelato.

Notò poi il Palmarocchi che l'asserita corrispondenza delle serie più antiche era discontinua, perchè, se il Guicciardini nello stendere i primi 23 ricordi di B ebbe sott'occhio $Q^2$, ben cinque dei ricordi di quella primissima raccoltina (ch'è del 1512-13) erano già passati in A (1). Come mai, se Francesco li aveva già trasfusi in A, nel redigere il posteriore B si rifaceva a $Q^2$, tanto più remoto? Inoltre l'asserita trascrizione di A in B terminerebbe con A 147, corrispondente a B 171; ma, subito dopo, proprio con B 172, comincia l'« aggiunta »

(1) Sono i nn. 2, 3, 4, 9-10 e 12 di $Q^2$, corrispondenti ad A 78, 49, 14, 65 e 11-99.

dell'aprile 1528, cioè un accrescimento originale del Ms., eppure lo stesso B 172 corrisponde ancora a un ricordo di A, il n. 155. Infine, almeno quattro dei ricordi ultimi di A (non cinque, come scrive il Palmarocchi) non hanno riscontro in B e ricompaiono invece rielaborati in C (1). Anche in questo caso riuscì agevole al Barbi replicare che Francesco, nello stendere B e poi C, non si limita a copiare, ma omette, aggiunge, rialabora, traspone. Nel primo caso — aggiungo io — la rispondenza tra $Q^2$ ed A è più di concetti che di forme: dimostra semmai che A fu steso senza tenere sott'occhio $Q^2$; quando poi si accinse a mettere in carta B, l'autore preferì la stesura più antica e respinse l'altra. Nel secondo, chi dimostra che l'« aggiunta » fu composta tutta quanta di materiali nuovi? Chi poteva vietare la ripresa di un ricordo che qualche tempo prima si era pensato di omettere? Nel terzo, con identico processo, Francesco compose C valendosi precipuamente di B, ma anche, visto che tuttavia lo custodiva, dell'autografo di A, richiamando in vita da quello taluni ricordi che nel 1528 aveva creduto di lasciar cadere.

Un'altra obbiezione del Palmarocchi riguarda una asserita disformità delle copie cinquecentesche, la cui sostanziale coincidenza aveva fatto ritener certa al Barbi la loro discendenza da un comune archetipo. Tale disformità il Palmarocchi credette di provare collazionando saltuariamente tre codici soltanto — e con assai discontinua attenzione, come lo Spongano ora dimostra — senza giungere a provar nulla, perchè le varianti delle copie possono derivare da differenti trascrizioni primarie dell'autografo, da guasti di copisti, ma è manifesto che tutte le copie di A risalgono a un originale comune, poichè appunto di varianti si tratta, non di rifacimento. Ciò non permette — è vero — di stabilire se A fu in origine un autografo o una manipolazione di B, ma a ragione il Barbi si chiese perchè mai il gratuito raffazzonatore avrebbe omesso di B proprio i nn. 5-14, 17-23, 49-50 e 70, che sappiamo che Francesco non trasse da A, ma da $Q^2$. La loro mancanza in A mostra per l'appunto che A era complementare di $Q^2$, cioè genuino. Inoltre questo strambo manipolatore avrebbe dovuto conoscere anche C, perchè A 94, 150, 153, 159 non hanno riscontro in B e corrispondono esclusivamente a C 64, 200, 156 e 154: e se conobbe C, perchè ne fece un uso così parco, invece di trarre largo profitto da quella serie, ch'è la più ricca fra tutte? E ancora, si potrebbe aggiungere, perchè mai, rimaneggiando B, avrebbe trascurato proprio tutto intero il gruppo finale (nn. 173-181), che non ha riscontro in A appunto perchè rappresenta quasi per intero l'aggiunta stesa nell'aprile 1528?

Di nessun rilievo è un'ultima riserva del Palmarocchi, relativa all'ipotetica data di A, anteriore al 1525 per la nota premessa a B e

(1) Sono i nn. 150, 153, 156 e 159 di A, corrispondenti a C 200, 156, 189, 154.

connotato in A 114 dalla data del 3 febbraio 1523: riserva fondata sul fragile argomento delle intense occupazioni che tennero assorbito il Guicciardini in quel periodo, mentre il raccoglimento delle pause d'ozio sarebbe stato propizio alle altre stesure dei *Ricordi*. Dove mi pare invece che egli abbia colto nel segno è nella interpretazione della nota cronologica autografa premessa da Francesco al testo di B. Vi si legge — come si è visto — che i ricordi erano stati scritti in « altri quaderni », cioè in $Q^2$ e in un altro almeno (che ben può essere l'autografo di A) prima del 1525, ma « ridotti qui » ai primi del 1528 « insieme con la più parte di quelli che sono indietro in questo quaderno ». Ritenne il Barbi che « quelli » andasse riferito all'unico sostantivo sottinteso, cioè « ricordi », e, non trovando altri ricordi fuori di B nel quaderno in questione, ritenne che fosse intenzione dell'autore allegare ad esso i fogli dell'autografo di A. Non a torto il Palmarocchi notò una forzatura in questo rigorismo grammaticale: il quaderno che contiene B è sciolto, ma non manomesso, ed è chiaro che non ha mai contenuto altri scritti fuori degli autografi di quattro discorsi del periodo spagnuolo, che tutti precedono il testo di B. La frase guicciardiniana, chiarissima per quanto riguarda la datazione di B e il *terminus post quem non* di $Q^2$ e di A, è verosimile che con « quelli » si richiami a « scritti » che precede, mutandolo di participio in sostantivo, e dica in conclusione che anche i quattro discorsi del 1512-13 furono copiati (e certo rimaneggiati) ai primi del 1528. Per interpretare nel senso voluto dal Barbi, si dovrebbe ammettere che non solo il perduto autografo di A, ma lo stesso $Q^2$ dovessero venire allegati a B nell'intenzione dell'autore, con soluzione troppo evidentemente artificiosa.

A sostegno della tesi del Barbi intervenne più tardi con nuove argomentazioni Mario Fubini, nell'ambito di un'ampia e sottile ricerca sul linguaggio del Guicciardini e « sulla formazione dei modi caratteristici del suo stile » (1). Anzitutto egli rilevò in A un frequente ricorrere di locuzioni tipiche del latino cancelleresco, che sarebbe assurdo attribuire ad un tardo manipolatore, mentre accade sovente d'incontrarle nelle giovanili pagine guicciardiniane, dalle quali tendono progressivamente a cadere nelle successive rielaborazioni stilistiche, appunto come avvenne in B e in C; il fatto che già fra Sisto s'ingegni qua e là di sopprimere arbitrariamente siffatte lezioni conferma come nell'avanzato Cinquecento esse ormai apparissero arcaiche e fastidiose. Sottolineò inoltre il Fubini nel testo di A 70 una corrispondenza fedele con un passo del *Dialogo del reggimento di Firenze*, che il presunto raffazzonatore avrebbe dovuto trascri-

(1) M. FUBINI, *Le quattro redazioni dei « Ricordi » del Guicciardini* (sotto lo pseudonimo SPETTATORE in *Civiltà Moderna*, XIII, 1941, pp. 105-124; ora in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, 1948, pp. 138-207).

vere da un testo rimasto inedito fino al 1860, visto che la frase non passò nel corrispondente B 95. Ampliando infine a tutta la complessa successione delle stesure la sua vigile analisi stilistica, il Fubini accertò la costanza dei caratteri evolutivi che differenziano B da Q e da A, così come C da B: una fitta selva di raffronti testuali dimostra così come l'immediatezza delle prime formulazioni, il periodare elementare, il linguaggio familiare, la visione particolaristica delle cose trapassino via via, attraverso un lavorio coerente e consapevole, verso forme espressive sempre più complesse e controllate, mentre di pari passo il pensiero si approfondisce, si chiarifica, si universalizza.

Questo era sostanzialmente lo stato della questione quando lo Spongano vi pose mano: da una parte una coerente serie di indizi adunati dal Barbi e dal Fubini, eretti in fondata ipotesi, ma non definitivamente probanti; dall'altra l'incredulità del Palmarocchi, che continuava a credere possibilissimo l'intervento di un ignoto raffazzonatore, forte — più che di argomenti — della staticità delle opinioni invalse: il Luciani stesso, che pur cita la replica del Barbi pubblicata nel 1937 e il saggio del Fubini, inclina tuttavia palesemente verso la tesi dell'apocrifia di A, dimostrando di fatto come, per scuotere idee antiche, occorra l'evidenza palmare delle prove. Se oggi le possediamo, il merito va allo Spongano, che raccolse l'auspicio del Barbi per una « buona e compiuta edizione dei *Ricordi* », ne applicò i criteri di presentazione tipografica delle serie via via rielaborate, ma soprattutto ne condusse a coerenza ultima le argomentazioni. Egli mosse dapprima da una attenta analisi concettuale dei *Ricordi*, insistendo sul progressivo approfondirsi e universalizzarsi della meditazione del Guicciardini e sul parallelismo che lega l'evoluzione stilistica a quella speculativa. Per questa via, già acutamente battuta dal Fubini (1), un altro elemento veniva a ribadire la priorità di A su B e sul più remoto e maturo C.

In favore dell'autenticità di A lo Spongano constatò inoltre come tutti i ricordi di quella serie, che mancano in B, siano genuini per corrispondenza con luoghi paralleli di C, della *Storia*, di altre pagine d'indubbia paternità guicciardiniana. In A 29 ravvisò la menzione di due funzionari medicei (Giovanni da Poppi e Bernardino da San Miniato), ch'è certamente autentica, perchè ritorna in C 50,

(1) Malgrado il prevalente interesse stilistico della sua indagine, il Fubini già aveva sottolineato il progressivo sviluppo concettuale, la diversa visione del mondo che le serie successive documentano. Lo Spongano omette di menzionare i due più concreti elementi di prova addotti dal Fubini (la soppravvivenza dei formulari cancellereschi in A e l'identità con un passo del *Dialogo*), mentre a sua volta ragionevolmente respinge il tentativo troppo vagamente congetturale avanzato dal Fubini per distinguere in A ed $A^1$ due autonome stesure della serie più antica. In seno ad A una molteplicità di redazioni è certo possibile, ma non documentabile.

ma che manca in B 54, dove il nome dei due faccendieri è sostituito da quello di Goro Gheri; analogamente in un ricordo del 1522, che manca in B, trovò l'uso del presente in A 94 e quello del passato in C 64; infine in A 86 notò un'allusione al Papa fiorentino al singolare, segno che il ricordo fu scritto prima del cadere del 1521 (morte di Leone X), mentre nel luogo corrispondente di B 109 si nominano i « Papi » al plurale, com'è naturale per chi scriveva sotto il pontificato del secondo Papa mediceo Clemente VII. Queste eran già prove concrete della priorità di A rispetto a B, tali da distruggere la tesi della manipolazione inversa e da attestare l'autenticità della redazione finora disdegnata dai moderni editori: ma la prova conclusiva, solare, fu rintracciata dallo Spongano nell'autografo stesso di B, dove, per involontaria ma incontrovertibile attestazione del Guicciardini stesso, in non meno di sedici lezioni rifiutate nel corso della nuova stesura si legge chiaramente sotto la cassatura il primitivo testo di A.

Restituito così A al suo degno luogo accanto alle altre stesure autentiche, se pur rifiutate, dei *Ricordi*, restava da risolvere il problema filologico dell'accertamento del suo testo attraverso la collazione di una numerosa e varia famiglia di codici, nessuno dei quali per autografia, data, appartenenza si presenta con caratteri di speciale autorevolezza. Ai 19 Mss. già segnalati dal Barbi, ai nove indicati dal Luciani, all'unico menzionato da J. Ruggieri (1), altri otto ne aggiunge di suo lo Spongano, recando il totale a 37, cui vanno affiancate come edizioni originali, in sostituzione del Ms. su cui furono esemplate, le stampe cinquecentesche del Corbinelli e di fra Sisto. Su questo cospicuo materiale l'editore ha lavorato con scrupolosità esemplare, collazionando tutti quanti i testi ad uno ad uno e raggruppandone la più parte in due grandi famiglie, distinte per varianti comuni e per una vistosa lacuna di 39 parole nel n. 133 della seconda. Dell'una e dell'altra lo Spongano fornisce il completo stemma, ma non reca « esemplificazione, anche tipologica, per stabilire la formazione e i limiti » dell'« addattamento spontaneo » intervenuto nel corso della tradizione a causare « fortuiti accostamenti di lezione tra le due famiglie »: tale esemplificazione, che G. Petrocchi avrebbe voluto trovare nelle pagine dello Spongano (2), avrebbe forse richiesto un eccesso di zelo, se si pensa che entrambe le famiglie risalgono manifestamente a un capostipite comune già largamente guasto per incuria di amanuensi, mentre taluni codici isolati sono depositari di lezioni ben più corrette e genuine. Tali in primo piano due codici

(1) Veramente il Luciani segnalò undici codici, ma due di essi — come lo Spongano ha accertato — non contengono i *Ricordi*; l'appunto della Ruggieri è nella *Bibliofilia* del 1931, pp. 207-8.

(2) Recensione pubblicata in *Letterature moderne*, III, 1952, pp. 481-2.

Vaticani: il Vat. lat. 6159 e il Borg. lat. 305, in gran parte immuni dai guasti comuni all'intera tradizione e manifestamente risalenti ad un nodo ben alto verso l'origine della complessa ramificazione. Colla scorta di questi due codici — o di uno almeno di essi — lo Spongano ha potuto accertare come ben 115 luoghi, che la maggioranza dei Mss. documentava come varianti di A rispetto a B, altro non fossero che deformazioni intervenute nel corso della tradizione e ne ha dedotto il criterio base della propria edizione, quello di trascegliere sempre come genuina la lezione coincidente con B, anche se documentata da un solo codice, nella certezza che solo in via del tutto eccezionale un copista di A può avere divinato la lezione voluta dall'autore nell'inaccessibile B. Sono pertanto considerate vere e proprie varianti di A su B soltanto quelle che tutti i testi concordemente documentano.

Questo metodo, ferreo per interna coerenza, è destinato a fornirci un testo di A perennemente provvisorio, nel senso che in qualunque momento un codice di bel nuovo scoperto può fornire nuovi accostamenti di A verso B. Ma quello della precarietà perpetua dell'opera del filologo è un destino indeprecabile e la nuova scoperta — lungi dall'esser temuta — non può riuscire che desiderata e attesa, come tutto ciò che arreca nuovi veri. Quello che importa è invece valersi con ogni scrupolo e amore di tutte le fonti in sul momento disponibili, il che è appunto quanto lo Spongano ha fatto con estremo rigore.

Nè gli si può imputare a torto se altri esemplari dei *Ricordi* — e chissà quanti giacciono ignoti nei mal esplorati fondi delle biblioteche d'Europa — non sono giunti a sua notizia. Certo nell'ultimo Cinquecento l'interesse per l'opera dovette esser tale, che le trascrizioni si contarono non a decine, ma a centinaia. Tanto per fare un esempio, gli « Avvertimenti aurei » si potevano ancora leggere una cinquantina d'anni addietro nel cod. N. I. 4 (fol. 140-151) della Bibl. Universitaria di Torino, una miscellanea di 17 scritture cinquecentesche (la più tarda del 1577) perita nell'incendio del 1904 (1). E in un altro codice disperso in epoca più recente, il Ms. 287.2.10 della Biblioteca dello Stato Maggiore di Pietroburgo, grossa miscellanea di varie scritture che si apriva con quattro trattati politici del Campanella, facevano seguito alla *Monarchia del Messia* del filosofo calabrese « Diciannove altri avvertimenti » adespoti, che Jan Kvačala pubblicò nel 1913 credendo di dare in luce un inedito campanelliano. Ma quindici anni dopo Rodolfo De Mattei avvertiva che quella breve silloge altro non era che un estratto dei *Ricordi* guicciardiniani e il raffronto

(1) J. Pasinus, *Codices manuscripti Bibliothecae regii Taurinensis Athenaei*, Taurini, vol. II, 1749, p. 440; B. Peyron, *Codices italici manu exarati qui in Bibliotheca Taurinensis ... asservabantur*, Taurini, 1904, p. 5.

testuale, malgrado le varianti e lacune, mostra trattarsi verosimilmente di un estratto dall'edizione di fra Sisto (1).

Non segnalata fino ad oggi è la copia di A conservata nell'Archivio di Stato di Firenze, *Miscellanea Medicea* 133, inserto 2. Si tratta di un codicetto cartaceo della seconda metà del '500, legato in pergamena molle, di carte 63; la filigrana della carta rappresenta uno stemma caricato di tre mezzelune; timbro della Medicea Palatina alle cc. 2 e 61. S'intitola « Avvertimenti aurei del Guicciardini sopra governi e negozi del mondo » e i ricordi son numerati da 1 a 160, ma il testo è completo. Al verso della carta 1 una nota a penna dell'archivista Filippo Moisé, con la data del 1849, dichiara la copia in questione « quanto può dirsi difettosa, anzi piena d'errori madornali, anzi degna d'esser bruciata ». Il Ms. non risulta invece più scorretto di tanti altri: appartiene sicuramente al gruppo $\alpha$ e l'identità del titolo sembra farlo inserire nello stemma in posizione contigua ad altri due Mss. fiorentini: il cod. II. 225 della Bibl. Nazionale e il Riccardiano 2251.

Ugualmente sconosciuto è l'esemplare della Biblioteca Querini-Stampalia di Venezia, contenuto nel cod. IV. 34, scrittura 10, fol. 355-372 (numerazione antica 369-386). Si tratta di un grosso volume cartaceo legato in pergamena rigida e intitolato « Miscellanea di relazioni politiche ». Sotto il titolo « Avvertimenti del Guicciardini » (cui una mano più tarda aggiunse il nome « Francesco ») comprende una larga scelta dei *Ricordi*; il trascrittore avverte in calce: « Di questi Avvertimenti alcuni ne ho tralasciati a gusto mio, come solamente spettanti alla historia della revolutione di Fiorenza »; i ricordi si susseguono distinti solo dal capoverso, senza numerazione. Sono omessi 57 ricordi, cioè i nn. 8, 24, 47, 50, 51, 57, 58, 62, 74, 75, 77, 80-100, 104, 105, 108, 110, 112, 113, 122-5, 129, 131, 133, 137-140, 142, 144, 149, 150, 155, 158, 160, 161; i nn. 53-54 sono congiunti

---

(1) Perdutosi, con l'intera biblioteca che lo possedeva, nella fiammata della rivoluzione russa, il codice fu invano ricercato intorno al 1930 per conto del De Mattei (cfr. i suoi *Studi campanelliani*, Firenze, 1934, pp. 80-81) ed è ancora stato ricercato senza esito, per mia preghiera, nel 1947, da Franco Venturi, addetto culturale italiano a Mosca (cfr. i miei *Appunti campanelliani* in *Giornale crit. della filos. ital.*, XXXI, 1950, pp. 93-94). Ho raccolto e ordinato tutte le notizie che si hanno sul Ms. nella mia edizione di T. CAMPANELLA, *Aforismi politici* ecc., Torino, 1941, pp. 287-9. Il testo guicciardiniano fu pubblicato in J. KVAČALA, *Neue Nachträge zu der Abhandlung: Ueber die Genese der Schriften T. Campanellas*, « Acta et commentationes Imp. Universitatis Iurievensis », 1913, fasc. 10, pp. XVI sgg.; il primo e l'ultimo avvertimento furono pubblicati anche nella comunicazione italiana dello stesso KVAČALA: *Intorno ad alcuni Mss. finora non considerati di opere di T. Campanella*, « Atti dell'Accademia Pontaniana », Serie II, XLIII, 1913, memoria 3, p. 11. Ristabilì la paternità campanelliana R. DE MATTEI, *Intorno ad alcuni scritti attribuiti erroneamente al Campanella*, *Giornale crit. della filos. ital.*, IX, 1928, pp. 445-450 (rist. in *Studi* cit., pp. 1-7). Gli avvertimenti del Ms. russo corrispondono ai numeri seguenti di A: 4, 9, 10, 12, 13, 21, 22, 24, 34, 49, 56, 63, 67, 77, 80, 81, 92, 104, 106.

in uno; i nn. 32 e 132 sono fuori posto, poichè seguono nell'ordine al n. 148. Testo del gruppo *a*.

Queste segnalazioni, mentre confermano la larga diffusione dell'opera guicciardiniana, sembrano sottolineare la rarità degli esemplari indipendenti dal guasto archetipo individuato dallo Spongano e accertare di riflesso il carattere definitivo della sua edizione. Ai testi l'editore ha inoltre affiancato un ampio spoglio linguistico, esaurienti tavole di raffronto tra le diverse serie, un accurato glossario e indici copiosi, sì che il volume è davvero in grado di soddisfare tutte le esigenze degli studi. In vista di ristampe destinate a più largo pubblico resta solo da risolvere qualche quesito di tecnica tipografica. Anzitutto, al piede dei ricordi di C sarà bene fornire per disteso i testi delle redazioni anteriori usando un corpo minore, e — disponendo di più testi rifiutati — mi par meglio procedere dal più al meno elaborato, sì che sotto C si abbia B, poi A e da ultimo $Q^2$. Nei frequenti casi di identità di lezione, specie tra A e B, lo Spongano omette nel primo testo tutte le parole che si ripetono eguali nel secondo: espediente utilissimo in sede di edizione critica per l'immediato riscontro delle modificazioni intervenute, ma inapplicabile a un'edizione corrente, nella quale si dovrà scegliere tra la duplicazione di lezioni identiche e il confinamento in nota delle varianti. Quanto all'appendice, in cui lo Spongano aduna i ricordi delle redazioni più antiche rifiutati in C, sarà bene usare il corpo maggiore per il testo più elaborato (ch'è per 49 dei 55 ricordi quello di B) e il corpo minore per A e $Q^2$. Dato che i ricordi delle più antiche serie compresi in quest'appendice sono passati in B senza trasposizioni, il caso vuole che l'ordine assegnato dallo Spongano sulla traccia di $Q^2$ e di A rimanga valido anche se tiene come prima scorta B: ciò significa che la numerazione romana dell'appendice resterà in ogni caso definitiva.

Se invece il futuro editore preferirà rinunciare all'accostamento dei singoli ricordi e, seguendo il metodo adottato dal Palmarocchi, vorrà mantenere intatta la struttura delle serie ordinate dall'autore, egli dovrà tuttavia anteporre C a B, cioè il definitivo al provvisorio, non dimenticando di affiancare a ciascun ricordo dell'una serie l'immediato rinvio al corrispondente ricordo dell'altra. Quanto ad A, le identità di lezione con B sono tali e tante, che la riproduzione integrale della serie darebbe luogo a troppo frequenti ripetizioni: i suoi testi pertanto, in uno con quelli di Q, dovranno trovar luogo anche in questo caso in calce ai luoghi paralleli di B. L'appendice dei ricordi rifiutati non conterebbe più, in siffatta sistemazione, i 55 ricordi esclusi da C che lo Spongano vi aduna, ma nulla più dei sei ricordi peculiari ad A, che oggi si leggono ai nn. L-LV in calce all'appendice della recente edizione.

Luigi Firpo.

## *RASSEGNA ALFIERIANA*

VITTORIO ALFIERI, *Vita scritta da esso*. Volume primo. Edizione critica della stesura definitiva a cura di LUIGI FASSÒ. Asti, Casa d'Alfieri, 1951.

VITTORIO ALFIERI, *Vita scritta da esso*. Volume secondo. Prima redazione inedita della *Vita*, *Giornali*, *Annali* e documenti autobiografici. Edizione critica a cura di LUIGI FASSÒ. Asti, Casa d'Alfieri, 1951.

VITTORIO ALFIERI, *Tragedie*. Edizione critica a cura di CARMINE JANNACO. Volume primo: *Filippo*. Testo definitivo e redazioni inedite. Asti, Casa d'Alfieri, 1952.

VITTORIO ALFIERI, *Scritti politici e morali*. Volume primo. A cura di PIETRO CAZZANI. Asti, Casa d'Alfieri, 1951.

M. FUBINI, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pp. 185.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE *Vittorio Alfieri*. Studi commemorativi in occasione del centenario della nascita. Firenze, Soc. Editrice Universitaria, 1951, pp. 197. (Hanno collaborato: M. Baravelli, V. Branca, C. Cappuccio, L. Caretti, G. Di Pino, C. Jannaco, F. Maggini, G. M. Pasquini, C. Pellegrini, B. M. Pettini, R. Spongano, N. Terzaghi).

C. PELLEGRINI, *La contessa d'Albany e il salotto di Lungarno*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1951, pp. 375.

C. CAPPUCCIO, *La critica alfieriana*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pp. 224.

Un secolo e mezzo dopo la prima stampa della *Vita* alfieriana (Firenze, 1806, con la falsa data di Londra, 1804) e quasi cento anni dopo l'edizione Le Monnier del 1853, dove primamente furono restituiti i passi che erano stati soppressi in quella prima stampa, è uscita questa edizione, condotta con amorosa cura e con rigore di metodo dal Fassò, che si può considerare definitiva; e ha avuto larghi e meritati consensi. Com'è noto a tutti gli studiosi, sono i primi due volumi dell'edizione critica delle opere alfieriane promossa dalla Città e dalla Provincia di Asti e affidata al Centro Nazionale di studi alfieriani. Ci associamo al cordiale augurio, che da più parti è stato espresso, perchè l'*Edizione Astese* — tipograficamente ammirevole nella sua sobria eleganza bodoniana — possa essere condotta a termine in un breve giro di anni, superando tutte le difficoltà; nonostante la dolorosa recente scomparsa del suo ideatore e animatore primo, Carlo Calcaterra.

L'anonimo curatore dell'edizione del 1853 si attenne fedelmente, per tutta l'opera, al ms. laurenziano Alfieri 24, autografo nella *Parte prima*, copia di mano del Tassi nella *Parte seconda*. Per il testo della *Parte seconda*, un progresso notevole s'ebbe con la nuova edizione Le Monnier del 1861, curata dal Teza (nuova tiratura, vigilata dal

Maggini: 1928). Merito del Teza fu sopra tutto l'aver identificato tra i mss. alfieriani della Laurenziana la prima redazione autografa della *Vita*, nel ms. che ora reca il n. 13. Il Teza se ne valse per ricondurre a più esatta lezione la *Parte seconda*, della quale non si ha alcuna copia eseguita dall'autore o sotto la sua vigilanza. (La copia Tassi, che si conserva nel ms. 24, ha varianti e omissioni dovute al Tassi e al Fabre). Ma anche l'edizione del Teza è apparsa a studiosi d'oggi — G. A. Levi, Agostino Barolo e lo stesso Fassò — viziata da parecchie sviste di lettura, da alcuni errori di stampa e da un certo numero di « correzioni » introdotte dal Teza, che una più esatta filologia non consente di accettare. Occorreva inoltre definire con esattezza l'indole dei due apografi che si conservano nella biblioteca Municipale di Montpellier; e questo ha fatto con attenta cura il Fassò, integrando lo studio che del più importante di essi (quello segnato col n. 11) già fece il Levi nel 1925, dopo la notizia che ne aveva data quarant'anni prima (1884) il Mazzatinti (cfr. i voll. 86 e 3-4 di questo *Giornale*). Rimane ora assodato che il ms. 11 (che contiene solo la *Parte seconda*) è una copia del ms. laurenziano 13 eseguita dopo la morte dell'autore, di assai scarsa utilità per l'accertamento del testo della *Vita*. L'altro ms. di Montpellier (59. XII), il Fassò, che l'ha esaminato su fotografie, ci assicura che è una copia, vergata dal Tassi, del ms. laurenziano 24: e perciò non ha utilità per l'accertamento del testo. Compiuta tale indagine, il Fassò ha potuto procedere nel suo lavoro con animo sgombro da preoccupazioni; e riprodurre fedelmente la *Parte prima* dal ms. 24, che per quella parte è autografo e rappresenta la definitiva volontà dell'autore; e la *Parte seconda* dal ms. 13. Solo in alcuni pochi casi il Fassò si è valso del ms. 11 di Montpellier e del ms. 24 laurenziano per correggere, nella *Parte seconda*, qualche distrazione e qualche scorso di penna dell'autore nell'autografo del ms. 13. Non agli effetti dell'accertamento del testo, ma per documentare la storia della prima edizione della *Vita*, il Fassò ha tenuti presenti, per la *Parte seconda*, oltre al ms. laurenziano 24 e al ms. 11 di Montpellier, anche l'altro apografo di Montpellier.

Al testo critico della *Vita*, che è nel volume primo, il Fassò ha fatto seguire, nel volume secondo, la riproduzione fedele della prima redazione inedita della *Parte prima*, dal ms. 13: contributo notevolissimo alla miglior conoscenza dell'Alfieri e particolarmente dell'arte sua di scrittore in prosa. C'è da prevedere facilmente che parecchi studiosi vorranno d'ora innanzi esaminare cotesta prima redazione, a confronto col testo definitivo, per indagini di indole psicologico-estetica e letteraria (1).

---

(1) Se ne è avuto già qualche saggio. Cfr. GAETANO MARIANI, *Un Alfieri inedito*, in *Nuova Antologia*, febbraio '52; EMILIO BIGI, recensione dell'ediz. Fassò, in *Belfagor*, 31 maggio '52.

Nell'*Introduzione* del Fassò merita un particolare esame la *Tavola degli errori e degli arbitrî* ecc. (pp. XL-XLIV), dove sono registrate circa 180 varianti dell'edizione Tesa in confronto con gli autografi (mss. 24 e 13) (1). Parecchi, tra cotesti errori ed arbitrî, incidono effettivamente nel pensiero e nei valori espressivi del testo. Ecco i più notevoli: (ediz. Teza) *uomini*: (autografo) *uomoni*; *de' parenti*: *de' miei parenti*; *fatta mai*: *mai fatta*; *Italiano*: *Carignano*; *coi Fiorentini*: *con Fiorentini*; *descritti*: *descrittivi*; *ignorato e sprezzato*: *ignorato, o sprezzato*; *e revisori*: *i revisori*; *La creazione*: *La creazione è*; *eccesso*: *accesso*; *senza ostacolo, senza*: *senza ostacolo e senza*; *pratici*: *pratico*; *spacciarmi*: *specchiarmi*; *aprile del 92*: *aprile del 91*; *avril*: *aoust*; *e gli orrori*: *e gli orrori ecc.*; *queste stesse vie*: *quelle stesse vie*; *di tutte*: *di tutti*; *non aveva mai avuta*: *non aveva avuta mai*; *note*: *nota*; *prosaccia*: *prosuccia*; *carte*: *carta*; *a' nostri guai*: *a nostri guai*; *che forse*: *ma forse*; *dare*: *fare*; *incisi*: *inciso*. — Altre varianti dell'edizione Teza, in confronto con gli autografi, sono « correzioni » di lingua che modificano la veste fonetica della parola, e perciò, secondo i criteri filologici che oggi accettiamo, sono da respingere; sebbene fossero abitualmente ammesse o tollerate al tempo del Teza (2). — Altre, infine, sono modificazioni che toccano soltanto la grafia del vocabolo; e per quest'ultime non è da muovere alcun rimprovero al Teza, perchè rientrano in quella facoltà di ammodernare e unificare la grafia che pare debba essere consentita ad ogni editore anche oggi. Al più, si poteva desiderare che il Teza desse notizia di cotesti suoi interventi; ma ciò non era, in verità, nelle consuetudini del tempo (3).

Questi minuti rilievi si sono posti qui per scrupolo di esattezza; analogamente a quel che si disse già per l'edizione laterziana della tragedia (cfr. il vol. 125 di questo *Giornale*, p. 173); ma non si vuole con ciò dar torto al Fassò, che non ha creduto necessario indugiarsi in coteste distinzioni, non sempre facili nè sicure, e ha preferito registrare in un'unica *Tavola*, più agevolmente consultabile, tutte le varianti dell'edizione Teza. Dopo la tavola predetta, il Fassò ci ha dato (p. XLV) un elenco delle correzioni ch'egli ha introdotte, eliminando alcune grafie errate o arcaicizzanti (che in qualche caso possono essere considerate come semplici trascorsi di penna); e ha esposto i criteri a cui si è attenuto nell'ammodernare, in misura assai limitata, la grafia; tenendo presenti anche le osservazioni da me proposte

---

(1) Inoltre, il Fassò elenca in nota, a p. XL, tredici errori di stampa, o da ritenersi verosimilmente tali, dell'ediz. Teza; dei quali alcuni travisano il testo.

(2) Per es.: (ediz. Teza) *diritto*: (autografo) *dritto*; *anche*: *anco*; *volentieri*: *volontieri*; *macchinale*: *machinale*; *essendo*: *sendo*; *pubblico*: *publico*; *feluca*: *filucca*; *ispirò*: *inspirò*; *passeggi*: *spasseggi*; *incomodo*: *incommodo*; *Montpellier*: *Montpalieri*; *reperibile*: *repperibile*.

(3) Per es.: (ediz. Teza) *viaggetto*: *viaggietto*; *schiccherando*: *sciccherando*; *ammobiliatala*: *ammobigliatala*; *sconce*: *sconcie*; *lascerò*: *lascierò* ecc.

nel luogo ora detto. In verità, anche qui, a voler essere scrupolosamente esatti, bisognerebbe distinguere (ma non sempre è possibile) le questioncelle di mera grafia — come la collocazione dell'accento sui monosillabi *sè* (pronome), *qui*, *qua*, *no*, e l'uso della *j* — da quelle che hanno un certo interesse fonetico. Tra queste ultime, il più delicato problema è quello delle consonanti scempie o raddoppiate. Chi può distinguere con certezza, nel nostro caso, le grafie « errate », cioè dovute soltanto al capriccio o alla poca esperienza ortografica o anche a distrazione dello scrivente, da quelle che si possono giustificare richiamandosi all'etimologia, o all'uso prevalente del '300-500 (che in molti casi doveva riflettere la pronuncia abituale di quei secoli), continuato ancora, sebbene con molte oscillazioni, nel '700? Tra queste ultime sono da collocare, per esempio: *publico*, *machinale*, *incommodo*, *repperibile*, che non a torto il Fassò conserva; ma sarebbero da porre forse anche: *inanzi*, *toleranza*, *gazetta*, *Academia*, che il Fassò rifiuta; e anche *atimo* (attimo), che pare così ostico a un lettore d'oggi, eppure si richiama all'etimologia e ha esempi, almeno nel '500. Riuscendo dunque in parecchi casi assai difficile stabilire con esattezza quale fosse la grafia prevalente nell'uso letterario del '700 e accertare (quando l'Alfieri se ne sia scostato) se egli ciò facesse a ragion veduta, per qualche fondato motivo, criterio ragionevole, sebbene molto approssimativo, è quello di eliminare le grafie che possono apparire al lettore d'oggi troppo stranamente contrastanti con l'uso odierno: e a questo criterio si è attenuto con buon discernimento, caso per caso, il Fassò. E la stessa norma ha seguito nel conservare, o no, le maiuscole, sovrabbondanti oltre il tollerabile per un lettore del nostro tempo nei mss. e nelle stampe del '600-700. — Quanto all'interpunzione, che nei mss. alfieriani non è molto disforme dall'uso d'oggi, il Fassò non ha avuto bisogno che di introdurre pochi ritocchi.

Sulle note del Fassò al testo critico della *Vita*, ecco qualche osservazioncella. A p. 17: opportunamente conservate le maiuscole: *Signora Madre* (ma a p. 57: *del mio primo Cavallo*, perchè non sostituire quella maiuscola, curiosamente strana per un lettore d'oggi? se non si voglia pensare che quel nobile animale, non unico ma primo di una lunga serie, fosse dal bizzarro poeta ritenuto degno di particolare reverenza!). — A p. 59: *Divino Maestro* (detto del Petrarca): avrei preferito la minuscola, almeno per l'aggettivo (che qui significa ovviamente: sommo, eccellentissimo); perchè *Divino Maestro* è espressione tradizionale degli scrittori ecclesiastici, che risale ai Padri della Chiesa, in tutt'altro senso. — A. p. 60: forse poteva esser conservata la grafia *Pollacchi*, ancora in uso nell'800. — A p. 65: a proposito di *sciccherare*, che s'incontra più volte nel ms. 24, mi pare evidente che si tratti di un fatto di mera grafia; e perciò riterrei che fosse da scrivere *schiccherare* (come, del resto, ha fatto il Fassò) anche se negli

autografi alfieriani si trovasse costantemente l'anomala e curiosa grafia sopraindicata. — A p. 153-176: irreprensibile il criterio, seguito dal Fassò, del conservare nei saggi della *Cleopatra* e degli altri componimenti giovanili anche gli errori di ortografia: secondo l'intenzione dell'autore. E non meno lodevole il criterio di lasciare intatta, a p. 165, la *contaminatio* operata dal poeta di due lettere del Paciaudi; e, a p. 272, il non aver introdotto alcun emendamento nel testo della lettera della madre del poeta quale fu trascritto dall'Alfieri nel ms. 24 della *Vita*, sebbene se ne conosca l'originale autografo. — A p. 192: il Fassò ritiene opportuno conservare un bizzarro *gigantessa*, usato come aggettivo, che si legge nel ms. 24. Ma si badi al contesto: « ... sempre più *gigantessa*... Ma non meno forse *gigantesco*... »; e si noti che il ms. 13 ha: « ... di tanto più *gigantesca*. Ma non meno *gigantesco*... » (cfr. ediz. Fassò, vol. II, p. 149). Sarà dunque davvero quel *gigantessa* un'arguzia verbale introdotta dallo scrittore nella seconda redazione? In tal caso non ci si dovrebbe aspettare che egli soggiungesse, subito dopo: « Ma non meno *gigante*... »? Viene perciò il sospetto che *gigantessa*, nel ms. 24, sia uno scorso di penna. — A p. 286 (*Parte seconda*): il Fassò preferisce al *dirrugginirmi* dell'autografo (ms. 13) il *disrugginirmi* del ms. 24 e dei due apografi di Montpellier. Se cotesti mss. — come pare accertato dal Fassò stesso — non hanno, per la *Parte seconda*, autorità di contro all'autografo, in quanto furono esemplati su di esso dopo la morte dell'autore, alla lezione *disrugginirmi* preferirei la lezione dell'autografo, con un lieve emendamento: *dirugginirmi*. Che l'autore ponesse in cotesta parola, per distrazione, una *r* invece di una *s*, non pare probabile; che si lasciasse sfuggire una *r* di più, per incertezza ortografica o anche per un mero scorso di penna, è possibilissimo. — Legittimo era, per contro, ricorrere alla copia Tassi (ms. 24) e ai mss. di Montpellier per correggere qualche evidente distrazione dell'autore, nell'autografo; e questo ha fatto il Fassò ponendo a p. 301: *95* invece di *99*; collocando al posto che ovviamente le spetta una aggiunta marginale a pp. 304-305; ponendo *intendessi* invece di *intendesi*, a p. 311. E il ms. 24 e gli apografi di Montpellier hanno confermato il Fassò nell'accettare, a p. 307, una lezione dell'autografo che ad altri editori è sembrato esigesse un emendamento, e può invece stare benissimo com'è: *perché del greco*. — A. p. 299 il Fassò registra in nota a piè di pagina un'aggiunta marginale del ms. 13, senza accoglierla nel testo, perchè essa non aderisce perfettamente, per la struttura sintattica, alla redazione primitiva. Ma, poichè l'intenzione dell'autore di inserirla nel testo appare evidente, forse avrebbe potuto il Fassò accogliervela senz'altro, introducendovi il lieve emendamento che propone nella nota, e dando di ciò notizia al lettore.

La riproduzione della prima redazione inedita della *Parte prima*, che il Fassò ci dà nel secondo volume, è accuratissima: le note a piè

di pagina rilevano tutte le peculiarità del ms. Anche qui il Fassò ha corretto ragionevolmente parecchi errori di grafia o scorsi di penna dell'autore, dandone notizia (1). Nello stesso volume il Fassò ci dà una nuova edizione di altri scritti alfieriani di insigne valore documentario: i *Giornali*, già editi fedelmente dal Teza, ma omettendo per scrupoli morali due passi, poi ristampati dal Pellizzari con parecchi errori di lettura; i cosiddetti *Annali*, già editi dal Teza, ma con errori, e cioè: le due carte che recano il titolo *L'uom propone, e Dio dispone* (in cui l'Alfieri stese, nel 1790, un programma di lavoro per sè stesso fino al 1806), il *Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo* ecc. (col sottotitolo: *Anni letterari*), e il prospetto cronologico della vita del poeta che si legge senza titolo nell'ultima carta del ms. 13; in ultimo, la *Prefazione alle chiacchere*, edita primamente dal Maggini nel 1928. In fondo al volume, un'*Appendice* di *Documenti autobiografici*, tra cui è da segnalare la preziosa lettera dell'Alfieri a Penelope Pitt dopo il casuale incontro di Dover del 1791: utilmente già riprodotta nel vol. 127 di questo *Giornale* (1950), per cura di E. R. Vincent, dalla prima stampa che ne fu fatta in una rivista inglese (1851).

Ho di proposito lasciata per ultima una questione di notevole interesse per lo studioso della psicologia e dell'arte alfieriana, sebbene non abbia stretta attinenza col problema dell'accertamento del testo. Che cosa è propriamente quella che abbiamo chiamata col Fassò « prima redazione » della *Vita*, contenuta nel ms. 13 della Laurenziana? È veramente, per quel che riguarda la *Parte prima*, la prima stesura, scritta di getto in un impeto di fervore creativo nel breve giro di 54 giorni, dal 3 aprile al 27 maggio del 1790, come si era creduto fino ad oggi? O è invece, come ritiene il Fassò, una trascrizione esemplata dall'autore, nei limiti di tempo segnati da quelle due date, su una minuta precedente, che non ci è pervenuta?

A sostegno della prima tesi è da citare anzitutto la testimonianza del poeta stesso, che al termine della *Parte prima* (Epoca IV, cap. XIX), nel testo definitivo, scrive: « ... questa mia vita, alla quale, per ora fo punto in Parigi, dove *l'ho stesa* in età di anni quarantuno e mesi, e ne termino il presente squarcio, che sarà certo il maggiore, il dì 27 Maggio dell'anno 1790 ». Vero è che nella redazione precedente

---

(1) A p. 19, la lezione: « uscii del mio salotto che *in un terreno* dava nel cortile » non esige alcun emendamento: *terreno*, sostantivo, è registrato dai vocabolari, e non è caduto dall'uso, per significare: stanze a pianterreno. — Alcune poche parole del ms. sono riuscite illeggibili o di dubbia lettura. Dall'esame del ms. mi pare certo che in corrispondenza alla p. 32, l. 4, del testo a stampa si debba leggere *vivo* e non *divo*; ma certo è assai difficile dare un senso a cotesta parola, nel contesto. In corrispondenza alla p. 60, l. 2 dal fondo, del testo a stampa le due parole che il F. non è riuscito a leggere potrebbero essere, forse: *alle volte* (« Io era con tutto ciò stupito anche alquanto *alle volte*, e sempre soddisfatto... »).

(ms. 13) l'Alfieri si era espresso in modo alquanto diverso: « E qui in età di anni 41 e mesi 4 fo punto il dì 27 Maggio del 1790... ». Ma rimane comunque accertato che l'Alfieri non accenna in alcun modo ad una redazione della *Vita* anteriore a quella della primavera 1790; e che trascrivendola nel 1798 usa, riferendosi al lavoro compiuto nella primavera del '90, il verbo *stendere*, che, se non erro, significa sempre per lui mettere in carta a penna corrente il suo pensiero e il suo sentire, giovandosi al più di appunti schematici messi insieme precedentemente (quelli che per le tragedie costituiscono l'*idea*). Dobbiamo dunque supporre che il poeta ci abbia detto cosa non rispondente al vero? e per quale motivo? Non si vuole qui risollevare l'annosa questione della veridicità della *Vita* (nella quale intervenne a suo tempo efficacemente lo stesso Fassò): ma — poichè non è il caso di invocare a questo proposito il diritto del poeta di trasfigurare con la sua fantasia i dati biografici — non pare che sia lecito, senza buon fondamento, negar fede a una notizia precisa che l'autore stesso ci dà.

Occorre dire che non tutti gli argomenti che possono essere addotti a favore della tesi del Fassò hanno effettiva validità. Più speciosa che consistente è, per esempio, l'osservazione che 54 giorni erano troppo pochi per stendere un racconto « di tanta mole e di tanta altezza spirituale » com'è la *Vita*. L'Alfieri fu senza dubbio scrittore laborioso e incontentabile; ma tale egli era in sede di revisione, di *labor limae*, piuttosto che di prima stesura. È noto che almeno alcune tragedie furono stese in prosa con molta rapidità (dalla recente descrizione dei mss. laurenziani delle tragedie dovuta al Jannaco ricavo, per esempio, che la *Merope* fu stesa — 28 pagine del ms. — in cinque giorni; e la *Mirra* — 22 pagine del ms. — in tre); e occorre anche osservare che la *Parte prima* nella redazione del '90 era in molti luoghi più breve e sommaria che nella redazione definitiva (nell'edizione del Fassò quest'ultima occupa una cinquantina di pagine di più che la redazione prima). Dalle date collocate in margine alla prima redazione giorno per giorno, dal 3 aprile in poi, si ricava che l'Alfieri non scrisse di regola in ciascun giorno più di cinque o sei pagine (mi riferisco alle pagine dell'edizione Fassò, non del ms.) e interruppe più volte per uno o più giorni il suo lavoro. Soltanto sotto la data del 12 maggio trovo nell'ediz. Fassò diciannove pagine: ma è da notare che dal 12 maggio si passa al 16; ed è perciò possibile che l'autore abbia tralasciato di segnare qualche data intermedia; e, per di più, le pagine che vanno sotto la data del 12 maggio contengono la narrazione degli inizi del « degno amore » e delle trattative per la donazione: sui quali fatti di capitale importanza è lecito supporre che l'Alfieri avesse steso già precedentemente « commentarii » più copiosi e particolareggiati. Non si tratta dunque davvero di un ritmo di lavoro impossibile ad un uomo che dice cose da lungo

tempo maturate nell'animo; che scrive *currenti calamo* di sè stesso, in forma ch'egli stesso ritiene non definitiva, press'a poco nella disposizione di spirito di chi stende uno scritto epistolare, con « triviale e spontanea naturalezza ».

Quel che s'è detto qui sopra non è stato suggerito da un minuto gusto polemico, ma dal timore che la critica alfieriana (e, con essa, la critica letteraria tutta), per antiromantica ripugnanza al luogo comune dell'ispirazione apollinea, impetuosa ed esultante, si lasci sdrucciolare in un altro luogo comune: dell'opera scrittoria perpetuamente condotta con lento e faticoso travaglio. Non credo vi sia esempio, nella storia, di uno scrittore autentico che non abbia steso di getto almeno un'opera sua, o una parte considerevole di un'opera sua. Uno scrittore che neppure una volta mai nella sua vita lavori « in stato di grazia » c'è da credere davvero che abbia sbagliato mestiere.

Lasciando dunque da parte ogni argomento di indole psicologico-estetica, rimane in favore della tesi del Fassò un argomento strettamente filologico di notevole peso e forse decisivo. Il ms. 13, per la regolarità della scrittura e l'uniforme collocazione dello scritto nella pagina e la poca frequenza delle cancellature e delle correzioni ha piuttosto l'aspetto di una copia che di una minuta (1). Cotesta impressione ha avuto il Fassò; e l'ho avuta anch'io, esaminando su microfilm le prime 46 pagine del ms. 13. Tuttavia non mi sentirei di dare per certa l'esistenza di una integrale stesura anteriore a quella del ms. 13. Del resto, il Fassò stesso tempera prudentemente la sua affermazione supponendo che il « primo getto » della *Vita*, poi distrutto dall'autore, sia stato scritto per intero, sì, ma su fogli staccati e sparsi; e in qualche luogo delle note chiama cotesta prima stesura col termine meno impegnativo di « appunti » (cfr. p. 15). Di qui è breve il passo ad ammettere che il « primo getto » non avesse ancora in ogni sua parte la fisionomia di un racconto continuato; e che a pagine già stese compiutamente si alternassero appunti schematici, prospetti cronologici, « commentarii ». Cotesta ipotesi più prudente si potrebbe conciliare con l'affermazione del poeta: il quale poteva a buon diritto chiamare *stesura* la prima redazione ininterrotta della *Vita*, tacendo di quelle bozze slegate e lacunose che l'avevano preceduta. È troppo evidente che ogni scrittore, dando spontaneamente notizia del lavoro di composizione delle opere sue, non ha alcun dovere di usare il linguaggio esatto e particolareggiato dell'erudito e del filologo (2).

---

(1) Ma sono più frequenti le correzioni e le cancellature, per esempio, nelle stesure delle tragedie scritte con maggior facilità e speditezza: la *Merope*, il *Saul*, la *Mirra*?

(2) Quando si giungesse a documentare in modo irrefutabile che il ms. 13, per quel che riguarda la *Vita*, è trascrizione di una minuta precedente, si potrebbe

Il volume curato dal JANNACO — il primo delle tragedie, nell'*Edizione Astese* — contiene, oltre al testo definitivo del *Filippo* (che ci è dato dal volume primo dell'edizione Didot, curata dall'autore stesso) tutto il copioso materiale, fino ad oggi in gran parte inedito, che ci permette di seguire la composizione e l'elaborazione della tragedia: l'*idea*, le due stesure (francese e italiana), le tre versificazioni a noi pervenute, le correzioni introdotte dal poeta nel testo della terza versificazione per l'edizione senese e per la parigina. Materiale che non era facile riprodurre e ordinare in modo perspicuo, per rendere facili al più possibile i raffronti e i riscontri. E il Jannaco v'è riuscito felicemente.

Nell'*Introduzione*: una chiara esposizione del processo per cui l'Alfieri giunse a stabilire il suo metodo esterno di lavoro (i tre « respiri » di cui parla in un luogo notissimo della *Vita*); notizie tratte dai mss. sulla datazione delle *idee*, stesure, versificazioni: che, riunite in una tavola (p. XV) ci offrono quasi un tracciato schematico della carriera tragica dell'Alfieri dal marzo del '75 al dicembre dell'87; la rassegna dei mss. e delle edizioni vigilate dall'autore; l'enumerazione degli esemplari a stampa che recano correzioni autografe. Segue un'accurata descrizione dei mss., dell'edizione senese e della parigina, e degli esemplari sopra detti, tra cui particolarmente prezioso quello di Chatsworth.

È più volte stato notato che il testo critico delle tragedie alfieriane non può essere altro se non una riproduzione fedele e intelligente dell'edizione Didot, curata dall'autore stesso: ponendo attenzione ai « cartolini » e agli *Errata corrige*, e badando anche a valersi di un esemplare del volume primo di quella edizione in cui non siano stati legati per errore fogli di stampa del volume « di scarto » (come è avvenuto, per esempio, in un esemplare che si conserva nella biblioteca Laurenziana). Rimane affidata al discernimento e all'esperienza filologica dell'editore la soluzione di alcuni minuti, ma a volte molesti, problemi di grafia e di interpunzione. A questo proposito, non credo utile ripetere qui quel che ho avuto già occasione di esporre in altro

---

ancora avanzare la supposizione che le date segnate nel ms. non siano quelle della trascrizione, compiuta forse qualche tempo dopo l'aprile-maggio del '90, ma quelle della stesura primitiva, messa in carta entro quei limiti di tempo: l'autore le avrebbe riportate nella copia stesa di suo pugno, per ricordare a sè stesso i termini cronologici del lavoro primo di composizione, tralasciando di segnare le date della trascrizione, come insignificanti. Con questa supposizione (che viene proposta qui unicamente allo scopo di non lasciare intentata alcuna via per conciliare quel che risulta o può risultare dai documenti con le testimonianze del poeta) rimarrebbe integralmente veridica l'asserzione: « l'ho stesa in età di anni quarantuno e mesi ecc. ». Nessun obbligo aveva il poeta di dirci che della minuta dell'aprile-maggio '90 egli stesso aveva tratto copia qualche tempo dopo. In tal caso, com'è evidente, le correzioni e le aggiunte che si rilevano nel ms. 13 sarebbero da assegnare al tempo della trascrizione e non a quello in cui fu stesa la minuta.

luogo (cfr. il vol. 125 di questo *Giornale*, pp. 173-177). Il Jannaco ha accettato in gran parte quelle mie proposte, discostandosene solo in qualche particolare di scarso rilievo (per es.: la conservazione della *j* mediana e finale, che a me era parsa, e pare, inutile). Se nel riprodurre il testo definitivo non era consigliabile un criterio rigidamente conservativo, non v'è dubbio che un tale criterio era bene seguire — come ha fatto il Jannaco — nel riprodurre le stesure e le versificazioni che precedettero quel testo (le quali hanno valore documentario per la storia dell'elaborazione delle tragedie); poichè qui la stampa deve sostituire nel miglior modo possibile, dinnanzi all'occhio dello studioso, i manoscritti. Assai felice l'idea di porre a fronte le due stesure, e la seconda e la terza versificazione (la prima è stampata a parte). Particolarmente laboriosa per il *Filippo* era la riproduzione in ordine cronologico — in calce alla terza versificazione — delle correzioni e varianti per cui l'autore pervenne da quella al testo definitivo: i gradi intermedi sono non meno di otto (anche se alcuni di essi sono rappresentati soltanto da poche correzioni sparse): quando, oltre ai mss. e alle due edizioni vigilate dall'autore, compreso il volume « di scarto », si tengano presenti, come ha fatto il Jannaco, le correzioni autografe dell'esemplare di Chatsworth dell'edizione senese; quelle degli estratti della stessa edizione esistenti tra i « libri postillati » della Laurenziana e in un volume della biblioteca Mazarino di Parigi; e, infine, le ultime correzioni apposte dall'autore su due esemplari del volume « di scarto » (biblioteca Mazarino).

La pubblicazione integrale delle *idee*, delle stesure e delle versificazioni anteriori al testo definitivo — così per il *Filippo* come per le altre tragedie, specialmente per le più significative e più travagliosamente elaborate — permetterà di allargare e approfondire le indagini che già sono state fatte da alcuni studiosi sulla composizione delle tragedie. La registrazione totale delle varianti consentirà lo studio della lingua dell'Alfieri tragico nelle sue peculiarità fonetiche, morfologiche e lessicali: su cui il Jannaco ci ha offerto intanto alcune utili noterelle (pp. LXVI-LXVII).

Il volume curato dal CAZZANI — il primo degli *Scritti politici e morali* — contiene i trattati *Della tirannide* e *Del Principe e delle lettere*, il dialogo *La virtù sconosciuta*, il *Panegirico di Plinio a Traiano*, nel testo definitivo; e, in *Appendice* — secondo il disegno e il programma dell'*Edizione Astese* — la prima stesura delle quattro opere (dal ms. alfieriano 6 della Laurenziana); e un prospetto schematico di un'opera che l'Alfieri poi non scrisse: *Del Popolo. Libri due*: già pubblicato, quest'ultimo, a cura del Cazzani stesso, nel vol. II degli *Annali alfieriani* (cfr. il vol. 122 di questo *Giornale*, pp. 154, 159): dal ms. 10, dove occupa le due facce di una sola carta. L'esame della prima stesura, per la *Tirannide*, il *Principe* e il *Panegirico*, ha per-

suaso il Cazzani — e persuade anche noi — che tra cotesta primitiva redazione e il testo definitivo ci dovette essere una redazione intermedia. Ciò appare confermato da un carteggio del 1834 (già segnalato dal Mazzatinti nel vol. 3 di questo *Giornale*), che si conserva nella biblioteca Municipale di Montpellier: uno scambio di lettere tra il Thiébaut de Berneaud, allora conservatore della biblioteca Mazarino, in Parigi, e il Blanc, bibliotecario di Montpellier. Ivi si parla di mss. di quelle tre opere — copie del Polidori con correzioni autografe — che erano serviti per le prime stampe vigilate dall'autore stesso: mss. fino ad oggi irreperibili. Ma anche senza cotesta testimonianza, la prima redazione, ad un rapido esame, ci appare troppo lontana dal testo definitivo perchè si possa ammettere che le modificazioni siano state introdotte nelle bozze di stampa. Basti rilevare che nella *Tirannide* il capitolo quinto del libro secondo (che nella prima stesura era il quarto, perchè non vi era numerato come primo capitolo il breve proemio) assume nel testo definitivo un'ampiezza più che doppia di quella che aveva nella prima stesura; e il capitolo ottavo del testo definitivo è, nella prima stesura appena abbozzato in un'aggiunta al capitolo sesto (settimo, nel testo definitivo). Non meno profonde ed estese sono le modificazioni che subirono il libro secondo ed il terzo del *Principe*.

Nell'*Introduzione*, dopo la descrizione del ms. 6, il Cazzani ci dà un'accurata rassegna delle prime stampe, volute e vigilate dall'autore, delle quattro opere: le due edizioni parigine (Pierres, 1787; Didot, 1789) del *Panegirico*; le edizioni di Kehl della *Virtù sconosciuta*, del *Principe* e della *Tirannide* (1788-89, con date fittizie). Seguono notizie sui rarissimi esemplari di tali edizioni a noi pervenuti. Il Cazzani ha riprodotto il testo del *Panegirico* dall'edizione Didot, che rappresenta la volontà definitiva dell'autore; e le altre opere dall'edizione di Kehl, l'unica che fu promossa e vigilata dall'autore. Per il *Panegirico*, registra nell'*Appendice*, in calce alla prima redazione, le varianti dell'edizione Pierres in confronto al testo dell'ediz. Didot. Gli esemplari di cui si è valso il Cazzani, per la *Virtù sconosciuta*, il *Principe* e la *Tirannide*, recano al loro luogo i « cartolini » che l'autore fece allestire, come per le tragedie, allo scopo di introdurre nel testo alcune ultime correzioni (il *Panegirico* non ebbe « cartolini »). Anche qui è avvenuto il caso che almeno in un esemplare della *Tirannide* (quello che si conserva nella biblioteca Universitaria di Cambridge) i cartolini non furono inseriti: il che ha consentito al Cazzani di identificare le correzioni introdotte con l'inserzione dei cartolini (1).

---

(1) Per scrupolo di esattezza rileverò che non mi pare appropriata l'espressione « apparato critico », che il C. adopera per indicare la prima redazione con le sue correzioni: cotesto materiale non ha infatti alcun valore per l'accertamento critico del testo (meglio il Jannaco: « corredo critico »; forse meglio ancora, sebbene

Nelle ultime pagine dell'*Introduzione* il Cazzani ci dà una rassegna delle edizioni e ristampe fatte vivendo l'autore, senza il suo consenso, a cominciare dall'ediz. parigina del Molini (1800-1801); e aggiunge alcune utili notizie sulle ristampe fatte dopo la morte dell'autore, fino alla laterziana del 1927.

Quanto all'interpunzione, era senza dubbio da riprodurre fedelmente, come ha fatto il Cazzani: poichè essa fu segnata con cura dall'autore e da lui riveduta sulle bozze di stampa. Per quel che riguarda la grafia, non vedo l'utilità dell'aver conservato, in alcuni luoghi del *Panegirico*, il segno dell'accento acuto a rappresentare la dieresi (pp. 303, 306, es.: *gloríose*, *oziosi*, *pazíenza*): che per mio suggerimento è stato anche dal Jannaco sostituito col segno oggi in uso. Va data invece intera lode al Cazzani per il modo accurato e perspicuo con cui ha riprodotto il ms. della prima redazione: facendo collocare, con composizione tipografica certo assai laboriosa, le correzioni e gran parte delle aggiunte nelle interlinee; e a piè di pagina soltanto le aggiunte di maggiore ampiezza.

Tra i saggi del Fubini raccolti nel volume: *Ritratto dell'Alfieri*, il più recente e forse il più importante è quello che dà il titolo al volume: di cui già si è discorso recentemente in questo *Giornale*. Il più antico è, se non erro: *Le commedie alfieriane* (*Leonardo*, 20 novembre 1928); se ne diede notizia in questo *Giornale*, vol. 97, pp. 120-23. Seguono, in ordine cronologico: *Petrarchismo alfieriano* (*La Nuova Italia*, aprile-giugno 1933: cfr. il vol. 103 di questo *Giornale*, pp. 101-104); *La formazione dell'« Antigone »*; « *Carlo Primo* » (pubblicati in questo *Giornale*, vol. 107); *Patria e nazione nel pensiero dell'Alfieri* (*Bollettino storico-bibliografico subalpino*, vol. 37, 1936). Quasi contemporaneo al *Ritratto dell'Alfieri* è lo scritto: *Alfieri nel nostro tempo* (*La Rassegna d'Italia*, maggio 1949).

Piace veder raccolti in un unico volume cotesti contributi notevolissimi che il Fubini è venuto offrendo alla comprensione del pensiero e dell'arte dell'Alfieri nel giro di un venticinquennio: che vengono a integrare, come dice giustamente l'autore nell'*Avvertenza*, la monografia pubblicata nel 1937, « trattando di opere e di aspetti dell'Alfieri non considerati in quel volume, come le *Commedie* e il linguaggio poetico delle *Rime*, o prendendo in esame qualche questione particolare, come quella del concetto di patria o quelle che ci son poste dalle diverse redazioni delle tragedie ». A proposito della maggior

---

un po' lungo: « documenti della composizione dell'opera », o simili. — A p. XXVI, invece di: « con l'edizione di Milano e con quella di Londra », sarà da dire: « con gli esemplari di Milano e di Londra ». — Aggiungo che sarebbe stato bene avvertire il lettore che le note a piè di pagina del testo definitivo non sono dell'editore, ma dell'autore, eccettuata quella di p. 205 (« Così nell'Alfieri »), che poteva essere stampata in corpo o carattere diverso.

parte di cotesti studi, si vuole evitare di ripetere qui le cose già dette nelle recensioni sopra indicate: alle quali si possono aggiungere, per quel che riguarda le *Rime*, le osservazioni che si leggono nel mio *Alfieri*[3] (Chiantore, 1945: vedi specialmente la nota a p. 278) e nelle recensioni al saggio del Bosco, *Lirica alfieriana* (in questo *Giornale*, vol. 122, pp. 149-51) e al libro del Branca, *Alfieri e la ricerca dello stile* (vol. 125, pp. 182-87); e per le *Commedie*, quel che ho avuto occasione di dire più recentemente a proposito dello studio di Ezio Raimondi, *L'ultimo Alfieri* (vol. 128, pp. 194-96).

È da segnalare particolarmente lo scritto: *Patria e nazione nel pensiero dell'Alfieri*, che il Fubini utilizzò per il secondo capitolo (*Il politico*) della sua monografia del 1937; riducendone poi alcuni concetti a felice sintesi nel *Ritratto dell'Alfieri*. In quello scritto dell'ormai lontano 1936, il Fubini già avvertiva che i precedenti settecenteschi delle meditazioni politiche alfieriane debbono essere tenuti presenti « non già con lo scopo di stabilire una genealogia di concetti, ma con quello di porre in evidenza quell'accento nuovo ed alfieriano che nella pagina del nostro scrittore assumono i pensieri che egli ha in comune con tanti uomini dell'età sua ». La distinzione tra « Patria » e « luogo natio » era concetto vulgato nel tardo '700: come appare dall'articolo *Patrie* dell'*Encyclopédie*: da cui discende, ma improntato di fiera amarezza e di avventante aggressività, il motto epigrafico tripartito che si legge nel *Misogallo* (« Documento I »): « Il mio nome è Vittorio Alfieri: il luogo dove io son nato, l'Italia; nessuna terra mi è patria ». Innegabili gli spunti di pensiero che l'Alfieri derivò dal Voltaire, intorno al concetto di patria; ma non meno evidente, nelle parole dell'Alfieri, che in qualche parte concordano con quelle del Voltaire, lo spirito ascetico-agonistico che si sostituisce al misurato e saggio eudemonismo del *Dictionnaire philosophique*.

E anche più lontano dal sereno e statico cosmopolitismo volteriano ci porta l'intuizione, sebbene ancora quasi aurorale, del concetto di « nazione »: la nazione è veduta come l'affermazione della irriducibile individualità di una persona ideale, che assomma in sè le vigorose e libere personalità che la compongono, e quasi si nutre di esse. E qui il Fubini esamina il notissimo luogo del *Misogallo*: « Gli odî di una nazione contro l'altra... »: dove il sentimento patrio è veduto alfierianamente come passione esasperata e intransigente, e, come tale, feconda e creatrice; posizione di pensiero estrema, che si comprende, se non si giustifica, come voce di fiera protesta di un popolo da secoli oppresso e diviso, per bocca di uno dei suoi interpreti e maestri più alti.

« Negato alla comprensione della storia » pare al Fubini l'Alfieri: ed è giudizio da molti ripetuto in questi ultimi decenni. E pare sia da accettare, se si vuole con ciò asserire che mancò all'Alfieri quello sguardo pacato ed aperto che è proprio dello storico e che gli consente

di riconoscere ad ogni età e ad ogni autentico movimento di pensiero e di azione una sua parziale validità e un contributo al progredire della vita collettiva, pure in mezzo a deviazioni, storture ed errori. Ma l'asserzione apparirebbe assai meno persuasiva se si volesse con essa intendere che l'Alfieri non seppe penetrare, sia pure soltanto per illuminazioni saltuarie, nel significato degli accadimenti decisivi della storia e nella psicologia collettiva dei popoli. Con quel lucido pessimismo nel considerare la natura umana, in cui lo confermò sopra tutto la lettura del suo Machiavelli, l'Alfieri si persuase che l'odio è purtroppo anch'esso (ma cotesto *purtroppo* è nostro, piuttosto che suo) una forza operante nella storia. Trista passione, senza dubbio, « cieca e istintiva » (come dice il Fubini), ma che ha avuto nel corso dei tempi non di rado il potere, sia pure transitorio, di raccogliere e far agire unitariamente moltitudini eterogenee e disperse. E del resto, che cosa è l'odio di una nazione contro i suoi oppressori se non l'altra faccia, torbida, di un amore vilipeso e oltraggiato? Questo sentiva intimamente l'Alfieri. L'errore suo consistette dunque, più che nell'aver duramente sottolineato la potenza unificatrice dell'odio e la sua innegabile azione nella storia, nel non aver inteso abbastanza che cotesto potere è effimero, che l'azione sua positiva per l'avanzamento dell'umanità non può essere che eccezionale e transitoria: è, in certe ore tragicamente decisive, l'esplosivo che sgombra il terreno per le nuove costruzioni; non mai la pietra che ne pone le fondamenta.

Del volume miscellaneo di studi alfieriani pubblicato sotto il patrocinio dell'Università di Firenze nel 1951 s'è dato già un annuncio in questo *Giornale* (vol. 128, p. 211). Si apre con un saggio di Carmelo Cappuccio, *Vittorio Alfieri poeta della libertà*: intelligente e, in qualche luogo, personale ripensamento di cose dette dai più notevoli critici dell'Alfieri in questi ultimi decenni. Noto, fra l'altro, un'osservazione non vulgata, che mi pare, in sostanza, vera, sebbene possa parere che dia un colorito troppo romantico a un modo del sentire alfieriano: in quel furor dell'andare che incalza il poeta, negli anni giovanili, da un capo all'altro d'Europa si può avvertire, insieme con « l'ardore doloroso di continua fuga dal mondo » di cui hanno parlato il Russo ed altri critici, quasi « una lotta inconscia contro la tirannia dello spazio », « un'ansia di evasione dalla prepotenza dello spazio ». Sono ben note le testimonianze della *Vita* sul gusto della corsa, che l'Alfieri giovane ebbe vivissimo: dove si assommano un'ansia di evasione e un'ebbrezza di conquista: riconducibili l'una e l'altra alla sua insofferenza istintiva, non sempre validamente repressa, del limite; ad una romantica brama dell'irraggiungibile, che insorgeva a tratti dal profondo del suo spirito.

Può essere accostato al saggio del Cappuccio, per l'ampiezza dell'argomento e i propositi alquanto ambiziosi di una delineazione sin-

tetica, lo studio di Guido Di Pino, *Linguaggio romantico della tragedia alfieriana*: dove mi pare degno di attenzione sopra tutto quello che vi si dice sulla « forza tragica degli incubi » nella poesia dell'Alfieri: « L'Alfieri esperimenta per la prima volta, nel ciclo poetico del *Polinice* e dell'*Antigone*, la forza tragica degli incubi. Istituisce nel suo teatro quella poesia delle ombre incombenti di terrore e determinatrici di catastrofi che resta una delle regioni più sensibili della sua invenzione » (p. 103) (1). E in cotesta poesia dell'incubo spettrale che sospinge, o travolge, l'eroe verso l'azione tragica e la catastrofe (si pensi sopra tutto all'*Agamennone* e all'*Oreste*) pare innegabile una vaga suggestione shakespeariana.

A *L'ultimo Alfieri* (le rime posteriori al '90, il *Misogallo*, le *Satire*, le *Commedie*) rivolge la sua attenzione lo Spongano, in un breve scritto d'occasione. Distante e severo è lo Spongano nel definire e valutare l'ultima attività del poeta: non solo ne riduce quasi a nulla il valore artistico (e in questo si può essere complessivamente d'accordo con lui), ma anche nega nobiltà umana e passione a quasi tutto il *Misogallo* e a tutte le *Satire*. Del *Misogallo* si salverebbe soltanto qualche sonetto: quello, notissimo, con cui si chiude l'opera, e altri due: *Orrido carcer fetido* (per l'uccisione di Maria Antonietta); *E' repubblica il suolo* (esempio di lirica gnomica e sentenziosa). Neppure dunque v'è passione, qualche cosa di più che il puntiglio o la stizza o il facile dileggio, nella *Prosa prima* e sparsamente nella *Prosa seconda* e negli *Avvenimenti* che seguono? e non sono dolorosamente umane la confessione ben nota: « Il mio nome è Vittorio Alfieri... »; e l'angoscia indomita del verso: « Schiavi or siam, sì, ma schiavi almen frementi »? Ed è giusto negare intimo fervore di sentimento e di meditazione ad alcuni luoghi delle *Satire*, almeno de *L'antireligioneria* e de *I viaggi*? Assai meglio persuasive, nella loro nitida sobrietà, sono le ultime pagine dello Spongano: dove il critico risale, in un breve *excursus*, alle grandi tragedie e di là poi ridiscende all'ultimo Alfieri, esaminando l'*Alceste seconda*: di cui il nodo è « un ardore d'amore, di tenerezza, di dedizione ». E a proposito della prima scena dell'atto terzo lo Spongano assai bene conclude: « La complicazione degli affetti è sempre uno dei motivi più indovinati dell'Alfieri nelle sue tragedie migliori e nei punti migliori delle sue tragedie. Pare istintivo ed è multanime, pare semplice ed è complesso... ».

Gli altri scritti contenuti nel volume sono dedicati a indagini filologiche e all'esame di particolari problemi. Il Caretti offre un nuovo

(1) E qui avrei forse qualche motivo di dolermi che il Di Pino non abbia ricordate le mie osservazioni (già nel primo *Alfieri*, 1932) sulla « spettralità » nella poesia tragica alfieriana, se il Di Pino non avesse rigorosamente escluso dalle sue pagine qualunque rimando bibliografico. Quanto alla poesia dell'incubo nelle tragedie alfieriane, si potevano richiamare più luoghi degli studi del Momigliano, del Calosso e del Fubini.

contributo all'edizione dell'epistolario alfieriano, a cui lavora da tempo (cfr. il vol. **121** di questo *Giornale*, pp. 181-82), pubblicando 34 lettere inedite alla sorella Giulia e restaurando il testo di altre dieci, parzialmente edite già dal Bertana: da un prezioso fascio di autografi che fu di proprietà dei marchesi Colli di Felizzano. Le lettere ora primamente pubblicate non hanno un insigne valore documentario, poichè « svolgono quasi esclusivamente questioni di interessi, o rapidamente sbrigano piccole faccende di famiglia. E tuttavia non mancano di offrire, qua e là, alcune annotazioni interessanti... »: così il Caretti; che ne mette in rilievo, a conclusione del suo studio, qualche passo più significativo.

Il Branca (*Momenti autobiografici e momenti satirici*) pubblica con note introduttive la *Novella prima*, di cui diede notizia primamente il Novati: mordace e grottesca rievocazione del « secondo fierissimo intoppo amoroso » di Londra, condotta con molta libertà inventiva e con spiriti e intenti letterari, che ne limitano assai il valore come documento biografico e come testimonianza di quel che l'Alfieri effettivamente sentì e patì in quella giovanile avventura.

Il Jannaco (*L'incontro dell'Alfieri col Parini e la lettura del « Filippo » secondo l'autografo di Chatsworth*) esamina le postille autografe che rendono particolarmente prezioso il primo volume dell'esemplare dell'edizione senese che oggi si conserva nella biblioteca del duca del Devonshire, in Chatsworth. Da qualche postilla appare — ed è cosa interessante — che il Parini approvò alcune « durezze » dello stile alfieriano (specialmente il forte rilievo dato ai pronomi personali, assai frequenti, e le ardite inversioni e interposizioni sintattiche) che all'Alfieri stesso parvero poi eccessive; rivelando così una comprensione a volte acuta, sebbene intermittente, della particolare fisionomia dell'espressione alfieriana; o almeno mostrando di aver compiuto uno sforzo notevole per avvicinarsi all'arte delle tragedie. E da una correzione che il Parini introdusse nel ben noto sonetto *Tanta già di coturni* (« de l'estro ai generosi passi — fan ceppo i carmi » mutato in « del genio tuo sublime ai passi — ostano i carmi »), in confronto col *Dono*, il Jannaco trae la conclusione che nel Parini l'apprezzamento per le tragedie divenne gradualmente più comprensivo e più favorevole, di mano in mano che potè acquistare una più completa conoscenza dell'opera e che l'autore veniva per parte sua perfezionandola »; sebbene l'intima diversità dei due poeti, nella loro umanità e nell'orientamento del loro gusto letterario, rendesse impossibile un'effettiva simpatia.

Il Maggini (*Il « fero Allobrogo » nell'ode pariniana « Il Dono »*) rileva una significativa correzione che il Parini introdusse nel primo verso del *Dono*, sostituendo al « vate egregio » della prima redazione il « fero Allobrogo » del testo definitivo. Quest'ultima espressione, che pare oggi a noi assai più efficace della prima e più appropriata a dire

quel che c'è di energico e di primitivo nella poesia alfieriana, dovette piacere all'Alfieri, che — come suppone con buon fondamento il Maggini — volle alludere ad essa quando in un luogo del testo definitivo della *Vita* (Epoca III, cap. I) modificò la frase che si leggeva nella redazione primitiva: « come barbaro ch'io era » nell'altra ben nota: « da vero barbaro Allobrogo »; intendendo con questo dire che, se il Parini aveva potuto definirlo poeticamente « il fero Allobrogo », un barbaro egli era veramente in quegli anni giovanili per la sua rozza e spavalda ignoranza.

Nello studio di Giovanna Maria Pasquini: *Di alcuni rapporti della tragedia dell'Alfieri con la tragedia francese*, l'autrice ha presente la « letteratura dell'argomento », dagli studiosi di indirizzo positivistico, che cotesti rapporti studiarono con meticolosa cura (1), ai più recenti; e giustamente mira a far vedere come le somiglianze di struttura e di invenzione e le consonanze verbali di alcune tragedie alfieriane con tragedie francesi non incidano quasi mai nell'intimo dell'ispirazione. Ciò appare sopra tutto dal raffronto, su cui la Pasquini si indugia particolarmente, del *Filippo* col *Mithridate* del Racine e con l'*Andronic* del Campistron. La Pasquini si attiene particolarmente allo studio del Jannaco: *La formazione del Filippo*, in cui appare documentato largamente il processo di elaborazione che condusse l'Alfieri a staccarsi sempre più dalle fonti e dai modelli francesi, facendo della disumanità solitaria di Filippo una creazione interamente sua (come era già stato rilevato in una pagina della seconda edizione del mio *Alfieri*). L'autentico Filippo alfieriano « emerge lentamente », come dice la Pasquini, tra la prima e la terza versificazione. Analogamente la P. rileva, senza difficoltà, la sostanziale indipendenza del *Polinice* dalla *Thebaïde* del Racine, dell'*Oreste* e della *Merope* dalle omonime tragedie volteriane. Ma ammette poi giudiziosamente che « dalla conoscenza diretta del teatro francese l'Alfieri trasse talvolta suggerimenti e stimoli che furono vantaggiosi alla sua arte » (p. 171). Ciò avvenne sopra tutto per l'*Antigone* (2). Quanto all'*Oreste*, si può accettare il parere della P.: « l'elemento decisivo per

(1) Quegli studiosi, che pur furono al loro tempo assai benemeriti (chi vorrebbe oggi negarlo?) sono ricordati con un certo fastidio dalla Pasquini, che li elenca frettolosamente a piè di pagina, con qualche spiacevole errore di stampa (noto che la *Storia poetica di Don Carlos* di Ezio Levi fu pubblicata nel 1914 e non nel 1904, a Pavia: che nell'elenco della P. diviene: « Paravia »). Comunque, avrei inserito nell'elenco anche il volume di Nunzio Vaccalluzzo, *L'opera poetica di Vittorio Alfieri* (Livorno, Giusti, terza edizione riveduta, 1924; prima ediz. 1908): un'antologia che contiene quattro saggi critici, ancora oggi utili, sul *Filippo*, sul *Saul*, sulla *Mirra* e sul *Bruto secondo*: dove l'accurato studio degli antecedenti letterari non impedisce allo studioso di mettere in rilievo l'originalità della concezione poetica alfieriana.

(2) Vedi, in proposito, lo studio sopra citato del Fubini: *La formazione dell'Antigone*.

la formazione della tragedia è da ricercarsi nell'originale ispirazione alfieriana... » (p. 173); ma cotesta ammissione non ci obbliga poi ad escludere che le graduali modificazioni che la figura di Clitennestra subì dall'*idea* alla prima e alla seconda versificazione siano state in qualche parte suggerite dalla lettura dei tragici francesi e da una riposata riflessione su alcune osservazioni del Dacier e del Brumoy intorno all'*Elettra* di Sofocle: come è stato rilevato nel mio studio: *La genesi nell'Oreste*. Le ultime pagine dello scritto della Pasquini mirano a dimostrare che lo spirito del *Bruto primo* e del *Bruto secondo* è assai diverso da quello delle tragedie volteriane sullo stesso argomento, il *Brutus* e la *Mort de César*: facile dimostrazione, in verità. Già lo notava, per il *Bruto secondo*, molti anni fa, il Vaccalluzzo: « Le somiglianze volontarie e involontarie tra la *Mort de César* e il *Bruto secondo* sono più formali che sostanziali, lo spirito è diverso... »; e aggiungeva: « a Plutarco il nostro è più vicino che non si creda »: il che è parso vero anche ad un recente studioso del *Plutarchismo alfieriano*, Marco Boni (cfr. il vol. 128 di questo *Giornale*, p. 198) (1).

(1) Lo studio della Pasquini, condotto per vie già da altri battute, sotto la guida di esperti alfieristi (è una tesi di laurea presentata alla Facoltà di Magistero di Firenze) riesce chiaro nelle premesse e nelle conclusioni. Procede invece rischiosamente per vie sue NICOLA VELTRI, nell'ampio saggio *Mondo alfieriano come concezione della moralità « reattiva » e dell'« antitesi »* (Napoli, Libreria scientifica editrice, 1951, pp. 280). Del quale volentieri si discorrerebbe più distesamente in questa rassegna se il Veltri fosse riuscito a chiarire meglio a sè stesso il suo pensiero e a esporlo con più vigilata sobrietà. Senza dubbio egli ha lungamente meditato con fervore sulle pagine del suo e nostro poeta; e nella *Parte terza* e *Parte quarta*, esaminando particolarmente alcune delle tragedie maggiori, giunge a vedute caratteristiche: sul protagonista dell'*Oreste* « investito dal delirio sin dall'inizio del dramma », avulso e sbalzato fuori della realtà da una sola parola: *tomba* (pp. 137, 139); su Mirra « verginale » (pp. 155 sgg.), che solo all'ultimo giungerebbe a intuire l'indole vera del sentimento che l'attrae verso il padre, così che il tristo morbo che è in lei rimarrebbe un angoscioso enigma, fino alla fine, non meno per lei che per noi (ma cotesta concezione da poeta romantico-decadente è estranea all'Alfieri, che ci fa intuire fin da principio una Mirra consapevole dell'orrore del suo stato); su Saul (p. 222: « Ad alimentare segretamente la fantasia e il cuore di Saul, non c'è la volontà, ma c'è l'orgoglio. L'orgoglio percosso manda fuori scintille... »). Se ho bene inteso, concetto fondamentale del V. è che nella tragedia alfieriana non è affatto rappresentata la volontà in lotta, vittoriosa o vinta: la tragedia dell'Alfieri sarebbe sempre soltanto rappresentazione di anime alla deriva, in cui alla passione offre una fragile barriera non la volontà ma un istinto (tipicamente in Mirra, dove alla brama incestuosa, di cui ella non ha da principio chiara coscienza, si contrappone non la volontà ma l'istinto del pudore). Negli assalti della passione, i personaggi dell'Alfieri, secondo il Veltri, non tentano neppure la lotta: si sentono vinti già dal primo istante; vedono dinanzi a sè l'abisso in cui stanno per cadere, ma non sanno e non possono far nulla per salvarsi: altro non possono che gridare la loro angoscia di vinti, che li trae all'allucinato delirio. Di qui la formula, su cui ritorna insistentemente il Veltri, dell'Alfieri « poeta del delirio ». Interpretazione che immerge totalmente la tragedia alfieriana nel più esagitato romanticismo; e che, se contiene qualche parte di vero (è, in una certa misura, valida per l'*Oreste*, forse

Al *Panegirico di Plinio a Traiano* ha rivolto la sua attenzione un maestro di filologia classica, il Terzaghi: che, dopo alcuni dotti chiarimenti sull'indole retorica e cortigiana del *Panegirico* di Plinio, rileva giustamente lo spirito utopistico del *Panegirico* alfieriano e la troppo generica e superficiale conoscenza che l'Alfieri ebbe dell'antichità romana: la quale fu da lui retoricamente idealizzata, sulle orme di Plutarco. Ma non è poi eccessivo pretendere che un settecentista, letterato o anche scrittore politico, giungesse ad intendere che la libertà esaltata da Cicerone « era la libertà che favoriva soltanto il potere e la ricchezza di un'unica classe di cittadini e comprimeva e reprimeva quella di tutti gli altri »? Quanti, anche oggi, intendono che la « libertà » è stata fino ai tempi nostri, o a tempi assai recenti, presso tutti i popoli, limitata a una parte dei cittadini, con esclusione effettiva, anche se non sancita per legge, di interi ceti sociali? Nelle ultime pagine il Terzaghi esprime il suo stupore e, direi, la sua indignazione per i giudizi duramente negativi che l'Alfieri enunciò sulla eticità civile di Virgilio e di Orazio, giungendo a dire nel *Principe* che « quella parte divina, che ha per base il vero robusto pensare e sentire, totalmente quasi manca in Virgilio » (1), e che Orazio scrisse « con molta eleganza debolissimi pensieri » (2). Giova discutere la validità di cotesti giudizi, dettati evidentemente dalla passione polemica? Passione che insorgeva primamente contro l'antica e vulgata opinione che il mecenatismo avesse giovato agli scrittori. Piuttosto che discutere e confutare cotesti « pareri » alfieriani, evidentemente ingiusti, poteva essere utile indagare da quali impulsi e in quale temperie essi nacquero. Al sentire di Virgilio e di Orazio verso i loro potenti amici e protettori, quale noi oggi possiamo intuirlo attraverso i loro scritti, l'Alfieri rimase del tutto estraneo. Assai evidente è in lui l'incapacità a comprendere il nativo senso di reverenza che può albergare, in ogni tempo, negli uomini di umile nascita, non dotati di vivace spirito reattivo, verso chi sta al sommo della scala sociale; e, più particolarmente, il candido bisogno di benevola protezione, non inquinato di basso servilismo, che era nell'animo del campagnolo di Andes; e, d'altro lato, la cordiale adesione ad un ordine politico sapientemente instaurato, a cui piegò senza riluttanza, negli anni maturi, lo spirito « illuminato » del figlio del liberto di Venosa. « Viltà » pareva tutto questo al conte di Cortemilia, nato in tutt'altro tempo

---

la più romantica fra le tragedie dell'Alfieri), ci sembra, nell'insieme, inaccettabile. Auguriamo al Veltri che egli sappia, in altri suoi studi, sottoporre a più severa vigilanza il fermento di pensiero e di fantasia che rende in più luoghi vivo e interessante questo suo libro.

(1) *Del Principe e delle lettere*, II, 6. — Qui il T. vede una contraddizione in termini nelle due parole *totalmente* e *quasi*: ma mi pare evidente che *totalmente quasi* significa: « quasi interamente, quasi del tutto »: dov'è la contraddizione?

(2) *Del Principe e delle lettere*, II, 3.

e di tutt'altro sangue; che vedeva i re poco più in alto di sè stesso e del suo ceto feudale, ed era portato dalla sua nascita e dalle tradizioni familiari a giudicarli quasi da pari a pari; e, quel che più importa, recava nel fondo dell'animo l'irriducibile avversione ad ogni forma di dipendenza dell'uomo dall'uomo, come offensiva dell'umana dignità.

La *Nota sul testo della traduzione sallustiana di Vittorio Alfieri*, di Bianca Maria Pettini, è intesa a dimostrare che dei due mss. laurenziani della Catilinaria e della Giugurtina tradotte dall'Alfieri, i mss. 34 e 35, quest'ultimo ci dà una redazione anteriore a quella del ms. 34: contrariamente a quel che credettero gli editori del 1903. La redazione del ms. 34 è dunque più vicina al testo definitivo, rappresentato da un ms. di Montpellier.

Nel volume miscellaneo fiorentino, due studi non toccano direttamente la vita e l'opera dell'Alfieri, ma discorrono di due persone che gli furono assai care: la Stolberg e l'abate di Caluso. *Le idee filosofiche dell'abate Tommaso Valperga di Caluso* sono studiate da Matilde Baravelli: che esamina, del Caluso, i *Principes de philosophie* e il trattato *Della poesia*, e mira a definire come il saggio e dottissimo amico dell'Alfieri ponesse e risolvesse il problema gnoseologico e il problema estetico, tenendosi stretto ancora all'illuminismo sensistico, ma non senza avvertirne i limiti.

Dello studio di Carlo Pellegrini su *La cultura della contessa d'Albany* non occorre dire particolarmente, perchè riappare interamente, con pochissimi ritocchi, nel volume: *La contessa d'Albany e il salotto del Lungarno* (cfr. le pp. 46-48 e 131-39). Nel quale, com'è ovvio, riescono a noi interessanti sopra tutto le pagine dedicate ai rapporti della Stolberg con l'Alfieri, e le sparse copiose note sull'indole di lei e sulla sua cultura: sebbene il volume, assai ricco di dati e di rimandi a documenti editi e inediti, ci si presenti anche come un notevole contributo alla conoscenza della vita culturale italo-francese tra gli ultimi anni dell'*ancien régime*, il ventennio napoleonico e la Restaurazione.

Poche donne, più o meno meritevolmente illustri, sono state discusse quanto la contessa d'Albany. Un certo consenso si è formato ormai tra gli studiosi, che mirano non al particolare curioso e pettegolo, ma a intendere il significato complessivo della figura storica. Colei che fu il « degno amore » dell'Alfieri esercitò sull'animo appassionato e inquieto del poeta un'azione, in complesso, equilibratrice e rasserenante, confortandolo assiduamente con la propria fiducia nel suo genio e nella sua virtù creativa; e dopo la morte di lui fu — dice bene il Pellegrini — « savia amministratrice » della sua gloria. Una donna di animo più alto, ma più tenero e delicato, sarebbe stata ugualmente atta a cotesto duplice ufficio? Il Pellegrini conosce tutto quel

che di notevole è stato scritto sull'argomento (si giova, tra l'altro, delle ricerche del Sirven, che hanno avuto scarsa risonanza in Italia), e tutte le lettere della contessa pubblicate fino ad oggi. Assai interessanti, ma non tali da poterci indurre a modificare il giudizio che qui sopra si è espresso, sono i documenti inediti che il Pellegrini pubblica: 30 lettere della Stolberg a Gustavo III di Svezia e al barone Carlo Sparre (già segnalate da Bruno Bassi nel vol. II degli *Annali alfieriani*: cfr. il vol. 122 di questo *Giornale*, pp. 151-52); e 67 lettere al Sismondi e alla madre di lui, che il Pellegrini ha rintracciate nella biblioteca Comunale di Pescia (ne aveva già data notizia nella *Nuova Antologia* del maggio '50). Il P. discorre della contessa senza alcuna rigidezza moralistica; anzi, direi, con un buon pizzico di scettica indulgenza e una palese simpatia per quello spirito così realistico e spregiudicato. Ma certe frasi delle lettere allo Sparre (vedi specialmente le pp. 263 e 265 del volume), in cui la contessa parla del marito vecchio e acciaccato, ora mostrando apertamente la propria impazienza che egli muoia, ora, per contro, augurandosi che viva ancora qualche tempo perchè ella possa intanto sistemare bene i suoi affari, hanno tale crudezza che a molti sembrerà repellente; e sono da mettere insieme con qualche luogo già noto di altre lettere: per esempio, le parole che il « degno amore » dell'Alfieri scriveva all'amico di lui dilettissimo, il Gori, e che il Pellegrini cita (p. 52): « ... e pur vive, mi pare formato di ferro per farci crepare noi, ella mi dirà per consolarmi che non può durare » (quel *per consolarmi* vale un Perù!). Altri lettori potranno forse in una certa misura compiacersi che la contessa, sentendo in cotesto modo, lo dicesse senza infingimenti. È una questione, direi, di epidermide morale più o meno sensibile; e le discussioni non approdano a nulla. Comunque, dalle molte lettere che già conoscevamo e anche da queste che ora il Pellegrini pubblica, balza fuori evidente l'immagine di una vita guidata e vigilata in ogni tempo dal calcolo dell'utile, dallo spregiudicato proposito di sistemare bene i propri affari; dei quali uno solo riuscì alla Stolberg, in complesso, fallimentare: il matrimonio col Pretendente; non tanto però che essa non sapesse trarne accortamente qualche beneficio per la sua vanità di donna e per assestare le entrate del suo bilancio (vedi specialmente la questione del sussidio francese rifiutato dal Pretendente, che ella seppe far assegnare a sè: p. 17). Un ottimo affare fu invece l'amicizia con l'Alfieri (nè si vuole con ciò negare che vi avesse la sua parte un affetto sincero): che le diede lustro, vivendo il poeta, e le consentì, dopo la morte di lui, di tener vivo quel « salotto del Lungarno », dove, come osserva il Pellegrini: « i vari frequentatori, italiani e stranieri, venivano a cercare non la vedova del Pretendente, nè tanto meno l'amica del pittore Fabre, ma la donna che per un quarto di secolo era stata amata ed eternata nella sua opera da Vittorio Alfieri » (p. 141). Quanto al concetto che l'Alfieri si fece

della sua donna, non c'è che da ripetere l'intelligente confessione della contessa: « Il m'a vu avec les yeux de son imagination poétique ».

Lo studio del CAPPUCCIO vuol essere, ed è, un disegno storico del ciclo della « critica alfieriana » che muove dal fondamentale saggio del Croce (1917). Il Cappuccio delinea, sul principio, il « processo di rarefazione della personalità dell'Alfieri » che si avverte in una parte cospicua di quella critica ed ha le sue manifestazioni più caratteristiche nel libro del Calosso (1924) e in quello del Ramat (1940): un Alfieri sempre più disumanato, chiuso in un suo esasperato individualismo che si traduce in una poesia desertica e spettrale. Troppo poco sensibile, quella critica, alle voci elegiache e alle vibrazioni umane che pure insorgono frequenti nei versi tragici e lirici dell'Alfieri; e all'appassionata eticità che li pervade. Di contro al libro del Calosso, suggestivo e personalissimo, ma viziato da una tesi unilaterale ed estrema, si collocano le analisi puntuali e penetranti del Momigliano, nei suoi commenti al *Saul* (1921) e alla *Mirra* (1923): dove era già bene individuato quello che è apparso poi sempre più come il nucleo vitale dell'ispirazione tragica alfieriana: il senso, a volte angoscioso, della lotta in cui l'uomo è impegnato ad ogni istante per difendere e conservare intatta la sua libertà morale contro le forze oscure che da più parti la oppugnano e la insidiano. Il Cappuccio riconosce ed illustra con spirito equo e sereno i contributi che alla delineazione del mondo anteriore dell'Alfieri e della sua poesia e alla sua collocazione storica hanno dato, nel ventennio tra le due guerre mondiali ed anche in anni più recenti, studiosi di varia mentalità e sensibilità umana ed estetica: oltre al Calosso, al Momigliano e al Ramat, già ricordati, il Vincenti, il Fubini, il Russo, il Citanna, il Sansone, il Binni, il Bosco, e chi scrive queste pagine, ed altri. Nell'individualismo altero del poeta sono venuti affiorando via via, dinanzi agli occhi degli interpreti, una vena di tenerezza ansiosa, una doglia di solitudine, un ripiegarsi stanco dall'empito dello sforzo per realizzare in sè integralmente l'*exemplar* del liber'uomo e del vate-eroe; e, d'altra parte, si è fatto più largo e sicuro il consenso intorno all'intuizione del pathos etico e dell'indefinita latente religiosità che pervadono tutta l'opera alfieriana. Ora tutte le persone colte che un poco si indugino sulle pagine dell'Alfieri, col sussidio dei risultati della critica più recente, possono formarsi dinanzi alla mente una figura d'uomo e di poeta assai diversa, più complessa e più vera, di quella che la critica dell'800 aveva tratteggiata. E di ciò non si può negare che il merito primo sia da riconoscere al Croce, per il nuovo impulso e orientamento che egli diede trentacinque anni fa alla critica alfieriana. E anche al Croce spetta il merito di aver modificato essenzialmente la prospettiva storica in cui ha da essere

collocato l'Alfieri. Il capitolo più meditato e unitario, nel libro del Cappuccio, è quello che esamina le ricerche sulla collocazione storica dell'Alfieri: *L'Alfieri tra illuminismo e romanticismo*. Il Croce pose l'Alfieri « ai primi margini » dell'età romantica, dissociandolo dall'esperienza umana dell'illuminismo, ma senza immergerlo totalmente nel gran flusso romantico. Il Vincenti (1923) ha poi delimitato e precisato l'accostamento, proposto dal Croce, allo *Sturm und Drang*, notando le affinità ma anche rilevando con acume le divergenze. Si è fatta innanzi, in seguito, e si è accentuata la tendenza a trasferire l'Alfieri sempre più dentro i limiti dell'esperienza romantica (Binni, Ramat). Ed è perciò venuto in buon punto il recente saggio del Fubini, *Ritratto dell'Alfieri*: dove l'aurorale esperienza romantica dell'Alfieri viene individuata in ciò che ha di più proprio e inconfondibile, e, nello stesso tempo, viene messa in relazione coi precorrimenti romantici che affiorano in seno all'illuminismo; e, per tal via, collocata nel quadro di ciò che vi fu in quel secolo di più fervido e lievitante e pregno d'avvenire.

Assai felici, nel libro del Cappuccio, le pagine in cui egli ci offre un'attenta delimitazione dell'individualismo romantico, da cui diverso e distante è l'individualismo decadentistico, in tutto estraneo all'Alfieri. (Ma perchè poi il C. indulge a un luogo comune là dove accenna ad un « gregge livellato » in cui il pensiero illuministico avrebbe collocato gli uomini? — p. 173).

Agli *Studi sulla poetica alfieriana* e alle *Ricerche sulla sua tecnica artistica* il C. dedica pagine assai bene informate e giudiziose. Delle indagini stilistiche definisce il valore e i limiti con sereno equilibrio, additando il pericolo di un « nuovo filologismo », che si avverte nella critica del nostro tempo; ed è una deviazione, non meno dell'estetismo, dello psicologismo e di altri *ismi* di ieri e di oggi. Chiude il volume un capitolo sull'*Attività filologica degli alfieristi*, ricco di utili rimandi bibliografici.

Libro intelligente ed utile, dunque, quello del Cappuccio; ma, giunto all'ultima pagina, qualche lettore spregiudicato sarà forse assalito da un dubbio: era opportuno lasciare così decisamente nell'ombra tutta la critica alfieriana anteriore al saggio del Croce? Il Cappuccio riconosce, all'inizio della sua esposizione che « nella critica anteriore esistono anticipazioni e precorrimenti delle pagine del Croce », ma aggiunge poi subito che « si tratta in genere di osservazioni isolate e spesso contrastanti con gli stessi principî critici da cui movevano gli studiosi del tempo ». Vogliamo ammettere senz'altro che cotesta valutazione del Cappuccio sia esatta; ma perchè egli non ha sentito il bisogno di rilevare qualcuna di coteste osservazioni, almeno le più significative? in modo da collocare la sua prospettiva storica sullo sfondo di una prospettiva più estesa e più aperta? Non sarebbero occorse molte pagine: forse, un capitoletto iniziale. Il riconoscimento

dell'importanza capitale che ha avuto nello svolgimento della nostra critica letteraria l'insegnamento e l'esempio del Croce non deve distogliere il nostro sguardo da quello che si pensò e si scrisse sui nostri poeti prima del Croce. Una definizione formulata con nitida eleganza (come quelle in cui era maestro il Carducci), una notazione acuta, a volte anche soltanto una « callida iunctura » di epiteti pregnanti e calzanti, se scaturiscano da una felice intuizione e da un'adeguata preparazione storico-filologica, possono illuminare un uomo e un'opera poco meno efficacemente che un saggio elaborato con rigore di metodo e con scaltrezza dialettica. In una mia quasi giovanile rassegna di studi alfieriani (1930), che il Cappuccio registra di passaggio (p. 73), mi indugiai brevemente a raccogliere alcune notazioni critiche sull'Alfieri anteriori al saggio del Croce: dal Porena, dal Bertana, dal Cian, dal Farinelli, dal Donadoni; e altre forse avrei potuto raccoglierne; o le avrebbe forse potute rintracciare l'intelligente cura del Cappuccio. Senza dubbio i lettori più esperti saranno in grado di collocare il ciclo storico che il Cappuccio delinea in una prospettiva più estesa ed aperta; ma i lettori meno provveduti, specialmente tra i giovani, non avranno da coteste sue pagine l'impressione che prima del Croce, nel mondo della nostra critica letteraria (fatta eccezione per il De Sanctis, che del resto il Cappuccio ricorda solo di passaggio) non si udissero che voci balbe o malcerte? O il Cappuccio intendeva dedicare il suo libro soltanto a poche decine di esperti?

GIUSEPPE GUIDO FERRERO.

# BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

## Un numero dantesco della *Kenyon Review* (Primavera 1952).

Dante è sempre stato ed è tuttora, più che mai, un prediletto della cultura americana (1): ma il punto di vista da cui lo considerano i critici è alquanto diverso da quello europeo, e vale quindi la pena di esaminarlo, anche se gli apporti concreti rappresentano solo raramente qualcosa di nuovo nel senso del documento positivo e oggettivo.

Per fare una discriminazione di mera comodità, potremmo dividere i critici che ci interessano a questo riguardo in « tradizionalisti » e « innovatori »: i primi, che compaiono soprattutto nei periodici filologici universitari, si ispirano per buona parte ai grandi testi del passato, letti in se stessi piuttosto che ambientati per via storicistica e bibliografica: il loro gruppo più tipico è quello definito, non troppo esattamente, « aristotelico », ammiratori dichiarati del metodo della *Poetica* e della tradizione aristotelica medievale e rinascimentale: centro di questi è ritenuta l'Università di Chicago, dove essi fioriscono in collaborazione coi « neoscolastici », ammiratori dell'aristotelismo filosofico e teologico dell'Aquinate (2). È facile inten-

---

(1) Vedi, unico e buon studio esauriente: ANGELINA LA PIANA, *Dante's American Pilgrimage. A Historical Survey of Dante Studies in the United States, 1800-1944*, New Haven, 1948.

(2) Vedi, importante documento di questo gruppo critico, il volume: *Critics and Criticism*, a c. di R. S. CRANE (Chicago, University Press, 1952), miscellanea di scritti di professori dell'Università di Chicago. La raccolta ha forse il difetto, dovuto al fatto che buona parte dei saggi furono pubblicati già separatamente in riviste, di non essere troppo unitaria, ma il Crane dà un'interessante definizione della relativa unità metodologica dei collaboratori, che sono W. R. Keast, Richard McKeon, Norman MacLean, Elder Olson, Bernard Weinberg (quest'ultimo della Northwestern University): il loro atteggiamento sarebbe da definire « pluralismo critico », il che viene poi spiegato ancora dall'Olson. Si tratta di ammettere che fra i vari metodi di critica non c'è tanto contraddizione, quanto differenza di « punti di vista », i quali sono tutti ugualmente legittimi e fruttuosi, ognuno in sè. Bisogna appunto comprendere i limiti e insieme la positività di ognuno, per trarne giovamento e magari discuterlo, ma sul suo stesso piano. Non è difficile rendersi conto di quanto possa essere interessante una simile posizione (che invero non ha niente di eclettismo, nei termini precisi in cui è formulata), solo che si tenga conto del moderno bisogno di « integrazione ». Però, di fatto,

dere come l'interesse di tali studiosi sia attirato verso la figura dell'Alighieri; ma a questa corrente, fra i collaboratori del numero dantesco della *Kenyon*, non è da assegnare che uno, il Maritain, che del resto non è americano (1), e solo in parte il Fergusson e il Tate: tutti gli altri sono da definire piuttosto come « innovatori ». Questi non sono immuni, a loro volta, da forte interesse per i principi classico-medievali (platonismo, aristotelismo, scolastica — vedi ad es. l'articolo del Blackmur): pare che, in fondo, tale interesse risponda alle esigenze analitiche della cultura americana, benchè i più interessanti fra gli aristotelici muovano proprio da un principio di sintesi.

La corrente che chiamammo degli « innovatori » fa capo, grosso modo, al « New Criticism », movimento ormai abbastanza noto in Europa, attorno a cui si aggirano, più o meno identificabili con esso, parecchi critici di tendenze assai diverse; essi collaborano alla *Kenyon Review* (2), *Partisan Review*, *Hudson Review*, *Sewanee Review*, ecc.

Il numero speciale della *Kenyon*, a cura di Francis Fergusson (3), conta alcuni dei più noti critici americani d'oggi. L'assunto di questo fascicolo non è tanto di apportare nuovi contributi eruditi al corpo ormai ingente e labirintico della critica dantesca (compito a cui questi critici sarebbero spesso impari, splendidi dilettanti come sono in un campo così specializzato), ma di fare nuova luce su aspetti della *Commedia* che rispondono a esigenze attuali nel mondo della poesia e della critica anglosassone. Il fulcro teorico di questo nuovo

---

non sempre questi critici veramente raggiungono l'equilibrio e l'equanimità predicati dal Crane.

Quanto ad Aristotele, egli viene messo al centro dell'attenzione come fondatore e forse unico rappresentante della critica autonoma (« arte poetica »), analisi dell'opera d'arte in se stessa, nella sua « struttura » (*plot*), con metodo disciplinato e organizzato. Chi si è formato alle scuole critiche europee stenterà a convincersene, e darà forse più facilmente tale palma ad altre più moderne dottrine, o comunque sentirà poco bisogno di risalire così addietro nel tempo per trovare i fondamenti di tale esigenza. Secondo questi critici, tutta la tradizione critica europea fu ed è inconsciamente soggetta a forme mentali platoniche, mentre l'interpretazione di Aristotele fu sempre viziata da quell'atteggiamento.

Interessanti ancora gli attacchi al *neocriticismo*, specialmente in certi suoi aspetti, come la mania del « simbolismo ». Il grande critico ispiratore dei *neocritici* è Coleridge, di tradizione platonicheggiante, ma i loro avversari tentano di mostrare che spesso Coleridge è da essi mal interpretato. Ancora, la loro critica si appunta su dettagli, su aspetti dell'opera d'arte, perdendo di vista l'unità essenziale dell'insieme.

(1) Attualmente, dopo parecchi anni passati in America, è professore di filosofia all'Università di Princeton.

(2) Kenyon College, Ohio; il direttore, John Crowe Ransom, è un po' il capo della corrente: v. il suo libro *The New Criticism*, Norfolk, 1941, e, più esteso: S. E. Hyman, *The Armed Vision*, New York, 1948.

(3) Direttore dei Seminari di Critica letteraria a Princeton.

interesse è la « riscoperta » della lettera a Can Grande della Scala, cui tutti qui si riferiscono, chi più chi meno. Allegoria, senso anagogico o simbolismo della *Commedia*, come sono dichiarati nella *Lettera*, costituiscono appunto il centro attorno a cui muovono sostanzialmente le analisi di questo fascicolo, come in tanta parte della « Nuova Critica ». Sarebbe lungo, e non pertinente al particolare soggetto nostro, analizzare e tentar di giudicare questi temi, il che coinvolgeregge una critica generale del « neocriticismo », quindi ci contenteremo di una breve osservazione: gli europei hanno faticosamente imparato da cent'anni a questa parte che cosa significhi il metodo storico nella critica, e si sono, possiamo dire, tutti convinti della sua necessità, e quindi, di fronte a questo modo di trattare il nostro massimo Poeta con la pretesa di farlo « moderno », non potranno evitare di protestare che, no, quel lato lì non è moderno per noi. Il simbolismo dantesco è fondato e radicato concretamente su un sistema teologico e cosmogonico da cui non può prescindere, e quando quel sistema è caduto, astrarne il « simbolismo » e esultare della sua « modernità » è semplicemente anacronismo. Con tutta la buona volontà e la simpatia che questi studiosi hanno per l'Alighieri, anacronismo.

Che nella poesia d'oggi ci sia dinuovo tanto *simbolismo*, che Baudelaire e tanti altri con lui e dopo di lui abbiano certi modi comparabili a quelli danteschi, d'accordo, e ci compiacciamo che la poesia sia sempre poesia, ma il simbolo di Dante è il convinto e metafisico rapporto fra il corpo di Beatrice e la manifestazione della verità divina, verità di un dio-persona ben determinato, e il rapporto fra vari ordini di essenze diverse è realizzato in poesia *perchè* esiste oggettivamente nella gerarchia di valori dell'universo medievale; e quando tutta questa ideologia è stata demolita, che relazione c'è fra quel sistema di allegoria che si vuol chiamare simbolismo (e lo è), e il fatto che dei poeti moderni, come tanti altri poeti d'ogni tempo, non possano contemplare un oggetto o un fenomeno senza che quello si presenti spontaneamente alla loro intuizione, o artificialmente al loro scaltrito intelletto, come segno di altri fenomeni complessi e vibranti in cosmica simpatia? Che può « imparare » un poeta moderno dalla simbolicità di Beatrice, se non crede più che le donne si debbano amare *perchè* sono guida alla virtù e alla conoscenza delle verità teologali? La differenza fra Dante e Baudelaire è per noi più importante della loro somiglianza, e più chiarificatrice, e se fra qualche millennio i nostri posteri vorranno permettersi il lusso di mettere Dante nel 1800 e Baudelaire nel 1300 dell'era volgare, vogliamo almeno che ciò non succeda per colpa nostra. Evidentemente, non si può apprezzare un'opera d'arte sulla base della sua maggiore o minore aderenza ad un certo sistema metafisico; e questa

è appunto la natura dell'allegoria dantesca, come spiegata nella *Lettera* (1).

Comunque, questo accentuare il simbolismo della *Commedia* dà dei notevoli risultati di interpretazione, particolarmente interessanti per neutralizzare certi effetti negativi della discriminazione crociana: i « neocritici » gustano e ci fanno gustare proprio la « struttura intellettuale » del poema, quella che avevamo purtroppo imparato ad eliminare ingiustamente dalla nostra approvazione estetica. L'architettura complessa e ordinatissima della *Commedia* si rivela a queste analisi sempre più affascinante nella sua profonda e vitale organicità.

Il primo articolo (*A Talk on Dante*) è di Thomas S. Eliot, e chi si interessa delle certo interessanti reazioni di questo poeta americano-inglese dinanzi alla figura di Dante, di cui è profondamente innamorato, può rivedersi il vecchio volumetto sul nostro poeta (*Dante*, London, 1929), tradotto anche in italiano. Il seguente (*The other Journey*) è di Charles S. Singleton (2), che sostiene, fra l'altro, doversi supporre una sorta di « sipario » alla fine del C. II dell'Inferno, perchè là c'è una trasposizione spaziale che interessa la struttura generale del poema. La *fiumana ove 'l mar non ha vanto* non sarebbe l'Acheronte, che non è in *quel* luogo, ma un'immagine tradizionale, da raffrontare con testi di Ugo di San Vittore e altri. Segue *Farinata and Cavalcante* di Erich Auerbach (3), che usa nelle sue analisi, come anche spesso il Singleton, il metodo stilistico di Leo Spitzer. Interessanti le osservazioni su certe innovazioni linguistiche dell'Alighieri: obiettiamo di passaggio che *per altezza d'ingegno* (*se per questo cieco carcere vai...*) non è « retorica circonlocuzione per evitare il nome reale (Dio) », ma ha senso letterale. Interpretando nell'insieme le scene umane del viaggio dantesco, l'Auerbach vuol spiegare come « la persistenza dell'essere terreno in tutta la sua grandezza e disperata futilità è parte del giudizio che Dio ha pronunciato su di lui », e che l'essere l'aldilà dantesco una tragica proiezione nell'eternità delle caratteristiche sviluppate dall'uomo nella storia della sua vita terrena è « reso possibile dall'idea cristiana dell'indistruttibilità dell'intero individuo », perchè teologicamente « ogni evento terrestre è direttamente connesso col piano di Dio ». Sten-

---

(1) Quanto poi a quell'altro motivo ricorrente, tolto anch'esso dalla *Lettera a Can Grande* e dal *Convivio*, del simbolismo biblico come esempio e ispirazione del simbolismo dantesco, ci lascia anche un po' dubbiosi, in quanto trattasi in esso di una costante e concreta autonomia del fatto storico, che non corrisponde a molti casi danteschi, ove il simbolo è subordinato al significato, ed appartiene quindi proprio al tipo « *fiction* », escogitato *a motivo di* qualcos'altro.

(2) Professore di Letteratura italiana a Harvard, studioso di Dante (V. *An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge, Mass., 1949).

(3) Ristampato da *Mimesis* (Berna, 1946), nella traduzione Trask che sta per esser pubblicata a Princeton. L'Auerbach, tedesco d'origine, insegna ora a Yale.

tiamo a convincercene. Pare molto più evidente che la figurazione dantesca è dovuta al suo profondo e forte senso umano, quasi reazione della sua potenziale immanenza alla tendenza medievale verso la negazione di questa vita come futilità transitoria e vanità destinata all'oblio. L'Auerbach è infatti indotto poi ad ammettere che « l'emozione che noi proviamo ha a che fare con esseri umani, e non direttamente con l'ordine divino in cui hanno trovato il loro compimento », e che, infine, « il principio, radicato nell'ordine divino, dell'indistruttibilità della persona si rivolta *contro* quell'ordine e lo oscura ».

F. Fergusson ci dà un commento del C. XVIII del *Purgatorio* (*The Fruit of Philosophy*). Il Fergusson è « aristotelico », e ci duole che per fare omaggio al grande Stagirita si senta in dovere di insultare la scienza d'oggi (— psychology in the ancient sense of wisdom of the human psyche, not in the sense of our contemporary pseudo-sciences of psychology —); è proprio necessario questo per amare e capire Dante? Piuttosto, quale piacere per il lettore, se una buona volta potesse incontrare delle citazioni italiane senza sviste, in omaggio alla « nostra » filologia, che non è forse, quella, una pseudo-scienza. Ma questo non è purtroppo caratteristico del solo articolo del Fergusson.

Allen Tate (1) ci dà una « Meditazione sui tre specchi di Dante. L'Immaginazione simbolica ». Notando che Dante usa poche metafore rispetto agli oggetti simbolici (la metafora è funzione del significato, il simbolo ha più autonomia e vita concreta), egli interpreta *l'antica rete* (*Purgatorio*, XXX) come ricordo della rete con cui Venere prese Marte, e similmente Beatrice Dante stesso. Acuto il parallelo fra il simbolismo di Dante e, come esempio di altri simboli comuni nel Medioevo, il « sangue di Niccolò Tuldo » nella lettera di Caterina a Raimondo da Capua. Santa Caterina « sentì l'odore del sangue di Cristo nel sangue di Tuldo impregnato nella sua veste: sentì l'odore dei due sangui non alternatamente, ma in uno stesso istante, in un atto singolo composto di intuizione spirituale e percezione fisica ». Tale sarebbe la natura dell'immaginazione dantesca, in cui l'analogia è istantanea e integrale. Qualche volta però l'analisi è sforzata e va oltre il segno, come ci pare il caso laddove il Tate interpreta l'*intorno agli occhi avea di fiamme rote* (Caronte) come una delle realizzazioni della tendenza geometrico-teologica alla ruota o sfera.

Robert Fitzgerald (2) scrive sullo *Style that does Honor*, con osservazioni analitiche sulla tessitura ritmica dei suoni nel verso dantesco (ad es. l'importanza del *ritro-* nel 2° verso della *Commedia*, in consonanza con le rime *vita* e *smarrita*).

---

(1) Il Tate, ben noto poeta e critico, è ora professore all'Università di Minnesota.
(2) Studioso di lettere classiche, insegnò a Princeton e a New York.

Il saggio di R. P. Blackmur (1), *Dante's Ten Terms for the Treatment of the Treatise*, vuol dimostrare l'attualità viva e palpitante di dieci termini retorici che si leggono nella *Lettera a Can Grande*. « C'è una parte di Dante che non venne mai in luce fino ai nostri giorni »: tale parte ha gran valore « da un punto di vista soprattutto interessato alla critica della letteratura contemporanea ». Però aggiunge che le sue « osservazioni sono dirette a interessare gli studiosi di Dante solo nel caso che i granchi e gli errori che le affliggono siano tali da esigere correzione ». I termini chiave per la comprensione critica della *Commedia* sarebbero: « (*Forma sive modus tractandi est*) *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus; et cum hoc definitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus* » (*Lettera*, § 9), che il Blackmur si diverte ad accoppiare in diversi modi curiosi. Confessiamo di non trovarci altrettanto entusiasti quanto il Blackmur.

*Last but not least* viene di Jacques Maritain *Dante's Innocence and Luck*, che è forse il più bel saggio del fascicolo, tutto brillante com'è di profonda simpatia per la figura del Poeta presa nella sua complessità omogenea, e chiara intuizione dei suoi modi d'ispirazione (vedi ad es. le pagine sul quasi francescano atteggiamento di Dante verso il creato, di cui ama tutte le cose e tutti gli eventi, perchè « *he believes all things* » in assoluta purezza e certezza di mente e di cuore).

Un simile fascicolo, nel suo complesso, è un grande e importante segno dell'amore che, pur a tale distanza nel tempo e nello spazio si sente, oggi più che mai, per una figura così complessa e così centrale della nostra vecchia cultura europea. A. Scaglione.

---

ERNEST HATCH WILKINS, *The Making of the « Canzoniere » and other Petrarchan Studies*. (« Edizioni di storia e letteratura », n. 38). — Roma, 1951, pagine XXVII-432 con 2 tabelle e 3 tavole f. t.

Nella serie delle *Edizioni di Storia e letteratura* che si viene pubblicando a Roma sotto la guida di mons. Giuseppe De Luca, è uscito di recente (1951) questo volume, che aduna la maggiore produzione petrarchesca dell'illustre italianista della Università di Chicago.

L'opera è dedicata al Petrarca con un epigramma in latino che merita di essere riprodotto: « Il nome illustre dell'incoronato poeta,

(1) Insegna a Princeton.

il quale con le poesie e con le preziose epistole congiunse in un vincolo inusitato d'amicizia l'antica età alla sua propria, e questa alla posterità, volle porre in fronte al presente volume in questi lontani giorni dall'ultima Tule un amico transatlantico ». E lietamente gli amici cisatlantici accolgono e come meglio sanno restituiscono questo come ogni altro messaggio che venga loro inviato *di là dalle larghe onde*.

Ogni petrarcologo, e in particolare ogni lettore di questo *Giornale*, da tempo segue nelle sue rassegne l'attività critica del Wilkins, ne conosce la sottigliezza dell'indagine, la compiuta informazione, la austera sobrietà. Tuttavia crediamo che gli sarà utile ritrovare in questo volume un ragionato sommario e quasi direi un regesto delle deduzioni che il nostro critico viene via via traendo, punto per punto, sulla formazione o, come egli dice, sulla *making* del *Canzoniere*.

*Il Canzoniere*? È esatto indicare così il grande poema d'amore di Francesco Petrarca? Non pecchiamo di anacronismo? A questo proposito è interessante rilevare l'atteggiamento di un insigne petrarcologo e filologo: dico di Vittorio Rossi. Il quale dovendo nominarlo scrive: « i *Rerum vulgarium fragmenta* o diciam pure coraggiosamente *Il Canzoniere* ». Che coraggio ci vuole a ritornare alla denominazione tradizionale? Il tono garbatamente ironico significa che non ce ne vuole punto; che anzi è preferibile a quello impiccioso in latino, che sa un po' della muffa d'un vecchio codice pergamenaceo.

E tuttavia ci sembra che a malgrado della autorità di Vittorio Rossi ed ora di Ernesto Wilkins non sia in nostro arbitrio di cambiare il titolo autenticato dal primo verso del poema stesso: *Rime sparse* o puramente *Rime*.

E ci si scusi la digressione.

Tutta l'opera è — non dico *divisa* in capitoli — perchè in realtà non vi è una vera partizione nella quale si articoli una superiore unità discorsiva; ma diremo piuttosto che risulta dalla connessione di ventisei trattazioni, delle quali sei sono inedite e per ciò di particolare interesse.

Questa limitazione a cui sottoponiamo il valore concettuale dei singoli « chapters », è suffragata dalla varietà dell'estensione loro, che va dalle sessanta alle quattro pagine, ma è determinata dalla economia stessa della trattazione parca ed essenziale; e così trattiamone brevemente noi, un per uno.

Sotto l'insegna di un motto tratto dalle Epistole Metriche (III, 19) « Sum peregrinus ubique », il W. ricostruisce ingegnosamente il prospetto degli assidui viaggi e delle irrequiete dimore che svariarono l'esistenza del nostro Poeta. In otto pagine sono sette le tavole che determinano — come dicono i marinai — ad ogni suo variare la « posizione » della nave sua colma d'oblio, con rigide cifre di date e di luoghi. Ma è noto quanto piaccia agli studiosi americani rendere

parlanti i fatti con l'asciutte parole delle statistiche e dei prospetti. Altre abitudini, altre esigenze dalle nostre; e solo per contrapposto mi viene in mente un opuscolo di Emilio Penco (*Il Petrarca viaggiatore*, S. Pier d'Arena 1929) che impiega cento pagine a narrare gli stessi fatti.

A questo primo, segue un secondo *Chapter* sulla *Incoronazione del Petrarca*, eccellente frutto di un'eccellente ricerca.

L'ampiezza della trattazione (pagg. 60) testimonia dell'importanza che a ragione il W. attribuisce a questa che fu detta *la sagra della nuova cultura*, ove la operante personalità del Petrarca esalta se stessa sul metro dei valori umani.

Per ciò non vi è particolare pertinente a questa gloriosa celebrazione, che non meriti di essere raccolto e interpretato: nè parrà indiscreto se al buon spigolatore si additi qualche àrista dimenticata in terra. Alludo ai rapporti del Petrarca col re di Napoli alla vigilia del grande evento, quali risultano dal mio scrittarello intitolato *Gli improvvisi del Petrarca*, del quale l'attento W. non ignora l'esistenza (p. 415). Anni dopo il poeta confesserà il senso di delusione e di vuoto che il tanto bramato alloro gli aveva lasciato in cuore, pur dopo l'atto di cristiana edificazione che concluse in San Pietro la pagana cerimonia. Al che medita il W.: « Il Petrarca seppe nella sua gloria giovanile deporre la ghirlanda sull'altare di S. Pietro, ma S. Pietro non si portò mai in giro la tristezza del Petrarca ».

Un altro tocco al quadro che ci rappresenta l'immagine del Petrarca nel suo robbone (volesse o non volesse) di uomo di corte, ci è offerto nel terzo capitolo.

Un cardinale era venuto da Avignone a Pisa per rappresentare il Pontefice Clemente VI nella incoronazione imperiale di Carlo IV (1355). Ma un'altra incoronazione vi si era in quei giorni celebrata: quella a poeta di Zanobi da Strada. Quindi il cardinale aveva presa la via del ritorno in Curia, ed era giunto a Milano accolto dai principi viscontei, al cui seguito trovò a riceverlo un altro poeta, il più illustre che sia mai comparso in terra e il più solennemente laureato, come quello che tale onore aveva ricevuto in Roma, la quale sola aveva diritto di incoronare imperatori e poeti. È questo uno dei privilegi dell'Urbe, dei quali il Petrarca viene informando il Cardinale nei dotti discorsi di quei due giorni di dimora milanese. È la ripresa della tesi svolta nell'arringa della laureazione e accennata nel nono libro dell'*Africa*; alta proclamazione della dignità sua di Italiano e di sapiente. Questo *de laudibus Italiae certare* con i potenti delle nazioni straniere, è un atto di nobile nazionalismo anche se compiuto nell'aule dei « tiranni », nè il Boccaccio o gli amici fiorentini avevano ragione di temere che un siffatto uomo di corte fosse mai per riuscire un cortigiano.

Con questo terzo capitolo si chiude il gruppo degli scritti biografici e un altro se ne apre su questioni di critica testuale.

Per seguire la sottile disamina del W. bisogna rendersi conto di quel che sia o ci appaia il *Canzoniere* (abbiamo anche noi il coraggio di chiamarlo così!) e lo diremo con le parole stesse del critico: « Esso non è una raccolta fatta alla fine della vita in un ultimo sforzo creativo come sarebbe la *Divina Commedia*, nè una mera graduale accumulazione di poesie: bensì esso è una selezionata e preordinata raccolta di liriche: la formazione della quale cominciata in giovinezza, continuò in varî tempi per tutta la vita del poeta » (p. 145).

La caratteristica del canzoniere dunque, secondo il W. (se bene intendo il suo pensiero) sarebbe la finalità moralistica del canto: dal sonetto iniziale con la grave conclusione « che quanto piace al mondo è breve sogno »: dall'ampio sviluppo della lunga storia delle pene sue, sino alla catarsi del peccato d'amore per opera della Vergine. Non per nulla la canzone a lei dedicata ebbe sempre, in ogni stadio o *forma* che dir si voglia del poema, posto ed ufficio di conclusione. Ciò conferisce individualità a tutta l'opera, come le lettere agli Antichi Illustri la conferiscono alle *Familiari*; la *Posteritati* alle *Senili*.

Ne deriva che *duplex libelli dos est*: vuoi la finitezza intima dei singoli componimenti, vuoi il loro armonizzarsi con l'insieme; ma anche doppia la fatica dell'opera correttoria di cui talora il poeta sente il peso e la profanità. Naturale perciò che il W. indugi nei capitoli che hanno per titolo: *Prima raccolta delle Rime* (V); *Lo stadio precedente al testo Chigiano*, designato con l'espressione *The Pre Chigi form* (VI); *La trascrizione del P. nel Vat. Lat. 3195* (VII); *La data di tale trascrizione* (VIII), e finalmente, e capitale, *La formazione del Canzoniere* (IX), che è il vero problema che interessa la scuola Americana e tra noi suggerì preziosi studi al compianto Foresti e al Porena, al Quarta e principalmente al Billanovich.

Trapassando da uno stadio all'altro, da una *forma* all'altra, il W. naturalmente s'incontra in numerosi problemi, dei quali mi sembra il più fertile di conseguenze quello che riguarda il significato della partizione del Vat. Lat. 3195 innanzi alla canzone *Io vo pensando*. Se essa segna veramente una pausa fra le rime in vita e le rime in morte (quale che sia il significato della espressione), ne deriverebbe un importante sostegno alla opinione di chi tende a identificare la storia del vissuto amore del Petrarca con quella dell'amore cantato, cioè della sua poesia. Il W. sostiene che fosse scritta nel 1347 e che fu la grande esperienza del poeta a condurlo, durante la composizione della poesia, o veramente subito dopo, ad usare questa separazione per segnare una maggior distinzione nella serie delle singole liriche del Canzoniere. In ogni caso e donde venuta fosse la divisione, troppo era saldamente fissata nella mente del Petrarca per esserne mai alienata dalla morte di Laura.

Col capitolo X si inizia un altro gruppo di studi (cap. X-XVI), di carattere più schiettamente bibliografico.

Manoscritti che si conformano allo schema del cod. Chigi; Mss. del *Canzoniere* e dei *Triunfi* esistenti nelle Biblioteche americane; una classificazione dei Mss. del Canzoniere; attraverso le scoperte di Testi primitivi; come nei Codici e nelle Stampe tendessero a separarsi le varie forme metriche. Ricerca interessante se si muove dalla persuasione che malgrado il loro titolo di *Rime sparse* o di *Fragmenta* le varie poesie furono adunate e disposte con un forse inconscio ma invitto spirito unitario, smentito però talora da una *buffa* dispersiva. Di qui quel tendere di esse poesie ad unirsi in gruppi tematici, e poi ad esaurirli.

Per ciò ci furono (e più numerosi) codici di soli sonetti e di soli *Triunfi*. E fecero parte da se stessi componimenti non amorosi, ma di occasione o di morale o di compianto o di corrispondenza. E ciò si protrasse fino ai nostri giorni, come ce l'attesta il famoso *Saggio* del Carducci (1876).

In una quarta sezione, di argomenti non troppo affini, il Critico cerca di determinare, attraverso sottili indizi, quale fosse la diffusione delle *Rime* mentre il poeta era in vita, e durante la lunga sua esistenza artistica, cioè dal 1327 (o perchè non anche negli anni bolognesi studenteschi?) al 1362. Se ne avvertono segni nelle eventuali imitazioni che portano l'eco del canto petrarchesco anche fuori d'Italia. Interessante qualche cenno *atlantico* al Chaucer.

Ma le vie di diffusione sono infinite. Venivano a lui i giullari a chiedergli qualche poesia da recitare poi a prezzo; o lo circondavano più nobili uditori nei signorili ritrovi, nei quali il poeta, come accade in tali occasioni, faceva parte ai commensali dei suoi tesori di poesia. Chi potrà ripercorrere le vie tenute dalle *Rime sparse* innanzi di trovarsi accolte e sfaccettate nello scrigno del Codice Vaticano latino 3195?

Perchè, insomma, noi dobbiamo ravvisare nel Petrarca soprattutto un virtuoso dell'arte, che si sarà comportato come ogni altro virtuoso, nel conformare gli spunti realistici alle esigenze d'una finzione fantastica. Si pensi alla narrazione della salita al Monte Ventoso, che è l'elegante trasfigurazione d'una gita alpina in una « Novella esemplare ».

Vittorio Rossi, preludendo alla edizione delle *Familiari*, avverte che « di simili intrusioni nella raccolta delle lettere ve ne sono parecchie ». E ciò porta il discorso alla cronologia delle Epistole in prosa della quale trattano il capitolo XX (*Sulle date di certe lettere*) e XXI (*La cronologia delle Familiari e delle Senili*, saggio per l'innanzi non pubblicato). Il problema aveva però già occupato il W., che nel 1929 ci aveva dato saggi delle sue ricerche in due opuscoli, dei quali il primo era intitolato: *Moderne discussioni sulle date delle lettere in prosa del Petrarca* e il secondo: *Un tentativo di elenco cronologico delle lettere in prosa del Petrarca*. Nell'intervallo dalla pubblicazione di questi opu-

scoli ad oggi, anche gli studiosi italiani hanno proseguito in tali ricerche.

Ora, quale ne è il movente? La sola curiosità filologica di apprendere una data o un incontro? Probabilmente c'è qualche cosa di più intimo: c'è la sensazione — anche se vaga — di trovarsi in cospetto d'una romanzesca storia d'amore, che estende il suo fascino oltre la squisitezza dei singoli componimenti, e che nei mutamenti e nei varî ordinamenti, nel lieve accennare d'atti e parole tende a foggiarsi in una meravigliosa unità sentimentale.

Se le *Rime Sparse* rinnovano in un certo senso l'armonia della Musa classica e proseguono « la triste querela » della cortigiana poesia medievale, d'altro lato anticipano e preannunciano una nuova esperienza d'arte prossima a venire. A significare questa congiunzione dell'antico col futuro il W. ha posto elegantemente accanto due immagini delle due età, palesemente apparentate: la *Mappa di Valchiusa* del Vellutello e la *Carta del Tenero* di M.lle de Scudéry.

La topografia dell'amorosa reggia fu introdotta dal Vellutello nel volume del suo commento (1525) a risolvere alcuni dubbi sulla identificazione di luoghi e personaggi che le *Rime* hanno per sempre animati.

Ma posta in terreno così fertile, la pianta dell'alloro verdeggiò e si moltiplicò e quel molto o poco (più molto che poco) di romanzesco che è implicito nella situazione e nello sviluppo del canzoniere crebbe e rinnovò le antiche forme e lo spirito antico. Voglio dire che quando M.lle de Scudéry volle disegnare la *Carta del Tenero*, per un suo romanzo, non seppe che ripetere l'aspetto che il Vellutello aveva dato al paesaggio valchiusano. La *Mappa* risorge (par che dica il W.) come *Carta del Tenero*. È questo infatti l'ultimo capitolo del volume (XXVI). E. Carrara.

---

GIOACCHINO PAPARELLI. — *Enea Silvio Piccolomini.* (Pio II). — Bari, Laterza ed., 1950 (Biblioteca di cultura moderna, n. 481). In-8°, pp. 388.

È uno studio complessivo sull'intera personalità del Piccolomini, condotto con preparazione accurata e buona conoscenza delle fonti storiche, sviluppato in forma biografica. In diciassette capitoli il P. conduce il suo tema, da Corsignano dov'ebbe nascita Pio II, alla « bella morte » (è il titolo del cap. finale) nella delusa speranza della crociata. Segue una cronologia delle opere, corredata da notizie delle stampe e delle traduzioni; vi si aggiunge una bibliografia critica di indubbia utilità, e un ampio indice dei nomi.

Riguardo ai nostri studi, essendo prevalente nel Piccolomini l'attività del diplomatico, dell'uomo politico e poi del pastore della Chiesa, questo volume interessa in particolare solo per alcune parti: nel cap. V (sul « poeta e cortigiano », dove si ricordano le opere giovanili), nel cap. VIII (su « l'apostolo dell'umanesimo in Germania », dove ci si riferisce alle opere storiche e geografiche di lui), nel cap. XIV (su « Pio II e l'umanesimo » che verte sui rapporti con gli altri umanisti quando fu papa), e nel cap. XV (su « la crociata del latino » che illumina su di un carattere individualissimo e saliente del nostro umanesimo); ciò ben inteso, oltre all'informazione sulla vita e sui tempi che si ricava dall'intero libro, ed ai continui rapporti con l'umanesimo.

Lasciando perciò allo storico politico quanto non ci riguarda da vicino, ci soffermeremo qui solo su l'umanista; ma non per voler ritornare a quella separazione tra il letterato e l'ecclesiastico su cui si insistette nel secolo scorso (e il Voigt chiamava apostasia quel mutarsi del giovane poeta e letterato, ed oratore, ed elegante cortigiano, nel vecchio ancor pieno di idealità umanistiche, affralito, ma indomito pontefice; ed il Pastor invece parlò di conversione) ma proprio per dare ragione al Paparelli nel ritrovare uno svolgimento graduale, un rapporto nell'arco di quella vita, in cui si tennero ferme sempre le ragioni più profonde dell'umanesimo. (Quanto poi a sostenere che l'umanesimo sia *naturaliter christianus*, o ancor più, *catholicus*, questo non concedo, ma è un altro discorso). Per gli storici, oggi, dopo tanti studi di questo cinquantennio, e discussioni ed esperienze, è forse meno difficile intendere i propositi degli umanisti nel loro valore ideale, di quel che fosse nel passato; quando spesso umanista era confuso senz'altro con il retore vuoto, il falso letterato. Direi inoltre che dal punto di vista psicologico, la vita degli umanisti può dagli studiosi italiani esser forse più facilmente compresa, non essendo noi, pur nelle condizioni della nostra esistenza, tanto mutati per questo rispetto, da non riuscire a capire i nostri antenati. Insomma, il passaggio dall'umanista elegante al savio sacerdote, non ci pare proprio invalicabile, come doveva apparire un tempo. « Per capricciosi e ironici che possano apparire certi atti della sua vita e certe posizioni del suo spirito, la serietà della sua figura, la forza coesiva della sua personalità — dice bene il Paparelli — stanno proprio nella perfetta coerenza e fedeltà con la quale egli portò, vivendone fino allo spasimo, le intrinseche contraddizioni, il peso del suo destino d'umanista » (p. 81). Così è: e nella sua vita di umanista vivente *in partibus infidelium* rispetto alle *humanae litterae*, l'ideale suo di conquistare alle Muse i barbari diviene perno segreto d'ogni suo atto od incarico diplomatico, missione perseguita con costanza e tatto, per la maggior parte della vita, degnamente, sino all'ascesa al soglio e oltre: non piccola cosa fu per lui l'esser

stato nel 1442 coronato poeta dall'imperatore. Il che non esclude in Enea Silvio il suo ben naturale pensiero di fare una buona carriera come cortegiano, o diplomatico; e tra le incombenze a cui come tale dovette ottemperare, fu di comporre, a richiesta del duca Sigismondo del Tirolo, la novella *De duobus amantibus* ossia la *Historia de Eurialo et Lucretia*, lo scritto che rimase più comunemente noto di lui, tutto intarsiato di reminiscenze d'autori antichi, dai comici ad Ovidio, ma che, ben dice il Toffanin « nell'opera del Piccolomini conta meno che l'*Urania* in quella del Manzoni » (1). Così l'altro giovanile lavoro comico della *Chrysis* è anch'esso troppo condizionato dal « genere » per poter rivelare qualcosa di più che un *lusus*, uno svago della sua attività politica. La licenziosità ed immoralità basilare, ed il tanto ripetuto « paganesimo » vizioso degli umanisti hanno molto, troppo odore d'inchiostro; eppure, come a rilento, fuori della ristretta cerchia degli specialisti, ci si libera da quelle così comode (e false) frasi fatte, che hanno per gli italiani la pericolosa autorità del De Sanctis! (2). (Se tanto nell'800 si scrisse su la novella di Eurialo, non è forse ciò un segno che la compiacenza dello scandalo e della sensualità — in modo da ritrovarli in uno scritto tutto di carattere imitativo — sono ben più di quel secolo?). Non si vuole celare il male dove esso fu; ma da quanti e da che pervicaci pregiudizi, spesso di origine del tutto allotria (relitti di profonde prevenzioni di natura religiosa, ad es., negli studiosi protestanti, ancor presi senz'avvedersi dalla propaganda accolta fin da fanciulli, e non mai verificata bene poi, contro gli immorali italiani papisti; o magari compiacenze di decadenti, alla fine del secolo, come il dilettarsi del Symonds per i « bei delitti » e le pazze ferocie dei signori del '400 in Italia; quasi che i delitti e le pazzie non esistano presso tutti i popoli e in vari governanti, e di per sè non siano storia, la quale è fatta di apporti attivi alla civiltà, e non negativi), da quanti fuorvianti motivi fu ombrata, e magari inquinata la storia del nostro umanesimo! E ciò quanto più esso ammaliava tutti, e forse gli stranieri dapprima, e più che noi, per la sua grandezza inoppugnabile. Ora, fare l'umanesimo cattolico senz'altro, è andare all'eccesso opposto, peccando per la stessa rigidezza pregiudiziale di prima; e non pare da accogliere; pure è certo che dobbiamo liberarci del tutto dalle concezioni ottocentesche su l'umanesimo, che ormai sono per noi inadeguate rispetto agli studi presenti. Il valore del De Sanctis a questo propo-

---

(1) Cito dal vol. *La religione degli umanisti* (Bologna, 1950, p. 194, n. 1).

(2) Vedi sul De S. e la sua interpretazione del rinascimento che ignora o distorce tanto di esso, eppure è ancora accolta in parte con favore, lo studio a pag. 183-220, dello stesso libro del Toffanin, studio troppo mordace nella forma polemica forse — ma perciò bellissimo a leggersi — quanto sostanzialmente esatto.

sito è oggi solo e soltanto storico, e può mostrarci la più profonda sua incomprensione della nostra storia; storia morale e civile dico, non solo letteraria; che fa sì che dal tempo del Boccaccio al Cinquecento si frapponga sempre un'ostile prevenzione nelle sue pagine — belle letterariamente —, e come un sospetto, nella interpretazione di tempi e di scrittori che ebbero sì grande peso nella storia di tutta la civiltà: e basti per tutti l'Ariosto. Il vasto cap. VIII di questo libro (se il grande critico romantico l'avesse mai potuto leggere) avrebbe mostrato come l'ufficio di umanista-cortigiano poteva essere, ed era di frequente, ufficio di piena ed onesta dignità morale: era semplicemente ciò che è oggi quello del diplomatico (e da quegli *oratori* deriva appunto la diplomazia). Esso era usato dal Piccolomini con intelligenza e grande esperienza umana. Il fomite della ambizione personale che via via lo innalzò a cariche maggiori, non penso che sia da condannarsi moralisticamente; chè lo pose in grado di maggiormente giovare alle proprie idealità di umanista, e non pare che macchi la sua immagine; come sarebbe del tutto stolido accusare il De Sanctis stesso d'essere stato ambizioso di potere, perchè fu più volte ministro. Ed anzi: della sua capacità diplomatica il Piccolomini si fece strumento indispensabile per la affermazione del proprio ideale di letterato: diffondere la cultura nell'impero, in tutta la Germania e dalla Boemia alla Polonia: il che era lavorare per la civiltà umana. « Nella visione d'una Germania *umanizzata*... era anche superata l'antitesi fra poesia e vita politica » (p. 149). E, nonostante l'avversione incontrata, egli tornato in Italia, e divenuto finalmente cardinale per opera di Callisto III, sentiva, tanta era la sua esperienza dei problemi di lassù, « di essere piuttosto un cardinale tedesco che italiano » (p. 164). Appunto sopra i suoi scritti storici e geografici, ed in generale sopra la sua attività di letterato desidereremmo che l'autore si stendesse maggiormente; ma il suo impegno è qui esclusivamente o quasi, biografico; sicchè anche nel cap. XIV parlando dei *Commentarii* egli tratta ben più della storia esterna di essi, che del loro valore letterario: il che significa che in altro libro potrà sviluppare quel che ora non ha fatto, e cioè tutto il vasto ed interessante argomento della analisi critica delle opere di Enea e di Pio II.

Appare dunque da questa biografia quanto naturale sia il passaggio dal cortegiano in cerca di fortuna (mediante il proprio lavoro) al prelato diplomatico, al cardinale, al papa; e il detto ben noto: *Aeneam reicite, Pium suscipite*, quando salì al soglio, è la giusta e necessaria ammonizione di chi ben seppe la serietà del suo altissimo impegno, e bene avvertì ciò che il suo compito, diremmo il suo dovere d'ufficio, gli imponeva; del quale compito egli non volle essere indegno. E non lo fu proprio per quel suggello di dignità umana che l'umanesimo

aveva in lui impresso; e nella soma del « gran manto » sentiva giungere al culmine massimo quel dovere di civiltà a cui si era educato in tutta la sua vita; o se vogliamo (poichè qui umanesimo e religione vengono a convergere ad un punto limite), nel suo spirito così duttile e ben desto, egli si pose volonteroso a quelle opere con cui riconosceva che in sè il Massimo Fattor aveva voluto « del creator Suo spirito | Più vasta orma stampar ». Il « gran disio Dell'eccellenza ove *suo* core intese » può venire da una spinta sentita come intima, naturale, e propria dell'uomo (come appunto in Oderisi da Gubbio; motivo del tutto umanistico, che è, per definizione, sentirsi « essere esemplare », e colmo perciò di superbo amore di gloria); oppure può esser sentito come segno e stampa dell'orma di Dio. La differenza tra l'umanesimo come fenomeno cristiano, oppure no, è tutta individuale, psicologica e personale; e nella sua radice prima è tutta qui. Donde il gran discorrere che se ne fa, onde le dispute, in cui entrambi i pareri possono avere le loro parti di ragione. E come mai poter dividere esattamente queste dal torto? Il Manzoni ci ha insegnato essere impossibile; del resto è un'indagine troppo intima di ciascuna coscienza di umanista; e spesso essi stessi nemmeno l'avranno ben saputo, se erano dentro o già fuori della religione dei padri.

Quanto a Pio II, par chiaro ch'egli abbia avuto questa fede. La crociata per Costantinopoli ch'egli proclamò, era un rivendicare, poi, nella mente degli umanisti, il valore di quegli studi greci che tanto avevano aiutato l'umanesimo: ecco il suo carattere nuovo. Ed egli non favorì i retori e i vaniloqui, ma solo gli attivi, coloro che esperti di lettere, lavoravano e facevano il loro ufficio: di qui la nomea d'essere stato avverso ai poeti, e di taccagneria, su cui non c'è motivo di fermarsi. E la sua morte e gli ultimi suoi anni tesi tutti alla crociata (l'ultima che un papa bandisse al modo medievale) hanno una compresa gravità e una solenne energia che ci fa chinare riverenti all'autorità di quell'umanista papa che sentiva di parlare per la civiltà; e per essa scriveva a Maometto II che per conquistare il mondo cristiano, come quegli ambiva, bastava che si battezzasse e credesse al Vangelo. Sono parole, se pensiamo, di sublime ingenuità, ma quali un fra Cristoforo poteva pronunciare, rammentando il suo saio francescano. Nè, nel suo ufficio, possono esservene altre meglio adatte. E come Sigismondo Malatesta gli aveva scritto un giorno arrogantemente, quasi con la spada in mano, disposto alla lotta, ricordandogli il detto « un bello morire tutta la vita honora », così la morte del papa ad Ancona, dinanzi al porto quasi vuoto, dov'egli invano aveva sperato convenissero i regnanti per volgere contro l'Oriente, nell'ultima crociata, ha la stessa ferma decisione: la sua energica morte, fuori da ogni fasto, è affermazione di dignità,

segno di un umanesimo impiegato a ben più alto fine che non quello del signore di Rimini; e bene lo onora:

Ultum ire Turchos et vindicare pelasgum
Vulnera dum properat, mors tulit atra Pium (1).

G. De Blasi.

---

C. F. GOFFIS. — *L'eterodossia dei fratelli Folengo.* — Genova, Fratelli Pagano ed., s. a., ma 1950 (in-8°, pp. 284).

Id. — *La poesia del Baldus.* — Genova, F. Ceretti ed., 1950 (in-8°, pp. 96).

Prendendo le mosse dal suo *Teofilo Folengo*, del 1935, e, in particolare, dalle pagine sul *Chaos del Triperuno*, Cesare Federico Goffis propugna nel primo e maggiore di questi suoi nuovi scritti l'« eterodossia » di Giambattista e di Teofilo Folengo. Egli reagisce così alle interpretazioni più recenti che avevano voluto ricondurre, in certo modo, gli atteggiamenti spirituali di Merlin Cocaio al mondo più o meno regolare nelle sue manifestazioni, ma inteso quale sostanzialmente ortodosso nella Chiesa: e poichè le maggiori obbiezioni sono volte al più laborioso ed erudito biografo dei Folengo nella storia religiosa del loro tempo, cioè a Giuseppe Billanovich, è giusto lasciare a lui la parola, se non proprio in risposta, almeno a chiosa. L'occasione si presterà mediante nuovi contributi su questo *Giornale* che è sempre stato aperto alle questioni folenghiane e su cui lo stesso Goffis, che proviene dalla scuola torinese, ha anche direttamente fatto sentire la sua voce.

Con la baldanzosa irruenza che contraddistingue le sue argomentazioni (insieme col vanto di essere sempre un po' pioniere di foreste vergini e col rammarico di non essere a sufficienza seguìto a cominciare dalla monografia giovanile) il Goffis prende ad esaminare gli scritti teologici di Giambattista e inoltre i *Pomiliones* dei due fratelli e, quindi, di Teofilo le varie opere che recano esempi assai probanti alla tesi del critico. E va da sè che egli ha molte ragioni dalla sua *rebus ipsis dictantibus*, sia per quanto riguarda l'evangelismo (su cui richiamavo anch'io l'attenzione nello stesso 1950, come già nel 1936 auspicavo nuovi studi da Delio Cantimori — e ancora da lui li attendiamo — proprio su Giambattista), sia per quanto concerne la Riforma propriamente detta.

---

(1) Sono versi di Pio II, da un epitaffio citato a pag. 350.

In un mondo quale quello in cui il Goffis si è messo col nuovo libro — e non convien andar in galea *senza biscotto*, cioè senza una specifica preparazione storica intorno ai problemi religiosi del Cinquecento — il pericolo è quello di aver una tesi da dimostrare: proprio con uomini che non avevano i problemi nostri, o, diciamo pure, quelli della nostra storiografia, e in un tempo in cui le stesse questioni più dibattute avevano qualche cosa di fluttuante — si veda, ad es., proprio l'erasmismo con annessi e connessi — che solo dal Concilio di Trento in poi potè trovare la sua soluzione, o, se si vuole, la sua tragedia.

Premesso questo — e tenuto anche conto che gran parte della posizione del Goffis sembra tuttor derivare dalle pagine folenghiane della *Satira* del Cian, piegando l'intera opera ad una interpretazione unilaterale —, condivido nella sua genericità la posizione propugnata dallo studioso: solo desiderei che, con animo veramente storico, i testi fossero un po' meno *sollicités* e il « caso » dei due fratelli venisse un po' chiarito con le vicende di altri spiriti della stessa età e non isolato in un modo che sembra volutamente drammatico, ma invece è solo *ex professo* letterario con tutte le doti delle discussioni più o meno accademiche. Si aggiunga che, quanto a Teofilo Teofilo, proprio perchè lo studioso ricorda più volte l'incapacità di lui « a svolgere una trama logica », non bisogna esagerare nel cavar sistemi, professioni di fede o quissimili dai suoi vari umori e dalle sue simpatie e reazioni; e si ragioni un po' come, ad es., ha fatto il Croce in merito al proclamato « pensiero » del Rabelais. L'uno e l'altro scrittore non avrebbero lavorato tutta la vita ai loro capolavori stesi proprio *ludicro more*, se non fossero stati alquanto capiscarichi. Con Giambattista è un'altra cosa, d'accordo; ma qui anche il Goffis — al pari del Billanovich e di chi stende le presenti linee — deve onestamente confessare che si è avvicinato a lui andando dietro l'ombra del maggior fratello. In queste condizioni il giudizio storico non è mai completamente sereno, nè per gli uni nè per gli altri.

Concludiamo la segnalazione di questo lavoro lodando nel Goffis la persistenza con cui ha preso in esame — soprattutto per quanto serviva al suo assunto — opere di cui la critica più recente non ha ancora piena familiarità e di cui si attendono le promesse ristampe o, almeno, scelte opportunamente ragionate. Aggiungiamo che lavori di questo genere, anche se escono dai cancelli della letteratura propriamente detta, sono utili per smuovere l'aria qualche volta stagnante su argomenti e autori, e anche per interessare i critici stranieri intorno ad opere per più rispetti rappresentative della vita spirituale di un'età. Un autore quale il Folengo — il maggior poeta maccheronico e il « prototype » del Rabelais — dovrebbe avere nel mondo più lettori e critici di quanto comunemente si crede: almeno in compenso di quanti, in Italia, sempre lo citano, per una tradizione — si

direbbe — scolastica, ma di rado lo leggono come si dovrebbe leggere un classico.

Per venire al secondo lavoro del Goffis, basterà dire che il modo di argomentare solito allo studioso non giova sempre all'esame della poesia propriamente detta. Si potrebbe dire che, proprio dove occorre un animo aperto alla fantasia o, se si vuole (dove non c'è altro), alla retorica di Merlin Cocaio, il critico continua a ragionare in astratto al fine di venir a capo di un suo logico discorso. E, quindi, non si può nascondere come egli abbia la mano pesante anche nel cogliere un fiorellino, per maccheronico che sia.

Comunque, l'intenzione del Goffis è, per sua dichiarazione, quella di « esaminare obbiettivamente il *Baldus*, tracciando le linee essenziali di un'indagine estetica, che parta dalla compagine per scendere sino al linguaggio, osservando nel particolare, come nella trama, i caratteri della fantasia e dell'etica folenghiana ». E quindi — e fra le altre osservazioni, si afferma: « Nascono dall'umanità dello scrittore tre motivi di poesia: il romanzo cavalleresco, la novella, l'idillio, compenetrati l'un nell'altro, e tutti dominati dall'idillio, un modo particolare di atteggiarsi nella materia; insufficiente tuttavia a trasfigurare e unificare la trama. Nè ciò è dovuto, come parve, a scarsa elaborazione: l'incapacità di concepire salde architetture è un limite della fantasia, anzi della personalità folenghiana ». I vari temi del mondo folenghiano sono, a loro volta, esaminati con vivacità, seppure con un fare qua e là apodittico che non corrisponde al modo solito dello studioso, almeno secondo l'immagine che ci siamo fatta dai suoi più recenti contributi. C. Cordié.

---

WALTER BINNI. — *Storia della critica ariostesca.* — Lucca, Lucentia, 1951; in-8°, pp. 107. (« Poeti e prosatori », collez. diretta da U. Bernardini Marzolla).

NINO CAPPELLANI. — *La sintassi narrativa dell'Ariosto.* — Firenze, La Nuova Italia, 1952; in-8°, pp. 98. (Collana critica).

Chi ha seguito il lavoro critico del Binni sa bene come una delle sue più vive e costanti esigenze, affinatasi metodicamente dal primo saggio intorno al decadentismo all'ultimo intorno al preromanticismo, sia quella di comprendere storicamente il fatto poetico e letterario, di intenderlo nella sua dinamica distinzione-relazione con lo svolgimento del gusto e della cultura in genere. Anche in questo volume che non è propriamente uno studio di poesia e di letteratura,

ma è dedicato alla critica ariostesca, si fa valere vivissima una esigenza di storicità; così che esso ci appare veramente come una « storia della critica », in cui cioè le singole posizioni vengono, anzitutto, di volta in volta studiate e giustificate nel quadro e nei limiti del temperamento e del metodo dei vari critici, e, più ampiamente, delle successive fasi storiche. Si veda, per limitarci a qualche esempio, la spiegazione del fervido consenso del primo Cinquecento per il *Furioso* nell'ambito del « senso della vita rinascimentale con le sue serene e sorridenti nostalgie per un mondo vigoroso e avventuroso, con il suo istinto edonistico e antiascetico e insieme con il suo mondano idealismo platonizzante, bisognoso di perfezione, ma riscaldato dalla pienezza dell'esperienza »; la giustificazione della sostanziale incomprensione secentesca attraverso il richiamo a « quell'insieme di razionalistica e sofistica pedanteria erudita e di bizzarria concettistica » che è tipico del gusto di quell'età; l'individuazione dei due momenti dell'entusiastica adesione settecentesca, definita dapprima, nel periodo arcadico e illuministico, come « incontro di estro e di lucidità intellettuale, di sorriso spregiudicato, di agilità musicale e di evidenza figurativa », poi, nel preromanticismo, come ritrovamento di « libertà fantastica, impeto creativo al di là di ogni soggezione regolistica ». E si ricordi ancora come il Binni ponga le riserve moralistiche foscoliane « in relazione al particolare valore che la verecondia, il pudore avevano assunto nell'animo e nella poetica foscoliana, specie nel periodo delle *Grazie* »; o come delinei i tre momenti dell'interpretazione desanctisiana dalle lezioni napoletane alle zurighesi al capitolo della storia in rapporto allo svolgimento del pensiero e del gusto del critico; o come infine inquadri la formula crociana dell'« armonia cosmica » entro il temperamento e il metodo del Croce, e in particolare le riporti a quella fase del suo pensiero « tesa a definire il singolo poeta e insieme a sentire nel singolo poeta il ritmo purificato, ma intero e pieno della vita universale ».

È appunto questo inserimento delle singole posizioni critiche nella storia della cultura e del gusto, che consente al Binni di ricostruire la linea di sviluppo del problema critico ariostesco non astrattamente, in vista di una « definitiva » soluzione, sì invece nel suo dialettico e dinamico svolgimento, nel suo farsi, proprio attraverso le successive esperienze, « sempre più consapevole e complesso »: come insomma una premessa ideale, piuttosto che una giustificazione « a posteriori », della propria personale interpretazione, cosciente a sua volta di dover essere a sua volta utilizzata e oltrepassata da altre più complesse e consapevoli. Quali sono dunque, secondo la lucida e ricca ricostruzione del Binni, le tappe fondamentali di questa linea di sviluppo? Certo egli pone in evidenza il contributo iniziale dei commentatori cinquecenteschi, specie delle acute analisi, pur for-

malistiche, del Pigna, e persino l'apporto positivo delle malevole critiche secentesche (come quelle del Fioretti sulla discontinuità dei personaggi); e più ancora le vivaci indicazioni dei lettori settecenteschi (« l'aria di confidenza e familiarità » dell'Andrès, « lo scherzo e il piacevole » del Voltaire, la « sciolta maniera » del Bettinelli, « il mirabile e il verisimile accordantisi nel particolareggiamento » del Conti); ma soltanto nei grandi critici romantici vede sorgere e farsi progressivamente più ricca e sicura l'esigenza di un'interpretazione « storica » del *Furioso* che oltrepassi le approssimazioni di una lettura retorica o impressionistica, quale appare nelle stesse pagine del Foscolo. Il Binni insiste perciò sullo Hegel, che per primo, attraverso le sue considerazioni sull'ironia e malgrado le sue deformazioni programmatiche, lega saldamente la sfuggente poesia ariostesca ad una interpretazione storico-filosofica del Rinascimento; sul Gioberti in cui « il tema dell'ironia e dell'amore per la cavalleria » diviene « motivo unitario » e si ricollega ad una « impressione unitaria di naturalezza e di fantasia »; e naturalmente sul De Sanctis, del quale, pur riconoscendo l'importanza delle indicazioni zurighesi intorno ai valori umani dell'Ariosto, pone in particolare rilievo il capitolo della « Storia » in cui il senso del collegamento storico del poema col suo secolo si fa più intenso e vivo, e al tempo stesso si profila, proprio attraverso le discutibili formule dell'« arte per l'arte » e dell'« obbiettività », la coscienza dell'altissimo valore artistico del *Furioso* e insieme dell'impossibilità di definirlo per mezzo delle comuni formule caratterizzanti. Coscienza che si fa veramente esplicita soltanto nel saggio crociano e nella definizione dell'« armonia cosmica », « soprattutto efficace poichè in un'approssimazione convincente del sommo amore ariostesco, permetteva di vedere attraverso la sua trasparente consistenza il vario e complesso mondo » di quei sentimenti particolari sui quali la critica precedente si era di volta in volta soffermata. Ma se la formula crociana non sembra al Binni ancora sostanzialmente oltrepassata, egli d'altra parte delinea acutamente le nuove direzioni che proprio nell'ambito di quella formula, si profilano nella critica contemporanea: « il desiderio di un contatto più minuto con il mondo ariostesco, di una descrizione delle sue particolari dimensioni »; e soprattutto (e qui riconosciamo la particolare posizione del Binni stesso (1) il bisogno di « una critica che, senza perdere la essenziale tensione alla definizione centrale e alla distinzione del valore poetico, punti soprattutto sulla formazione, sullo svolgimento, sulla vita dinamica dell'opera d'arte, sull'intreccio di poetica e di poesia in cui il poeta

(1) Cfr. *Orlando Furioso e opere minori* scelte a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni, 1942, e soprattutto il più maturo saggio *Metodo e poesia di L. Ariosto*, Messina, Principato, 1947.

risente ed utilizza liberamente, per la realizzazione della sua opera, la tradizione letteraria, le condizioni di gusto del suo tempo, e attraverso questo (in simpatia o in reazione che è sempre contatto) il più vario e profondo fremere della vita storica ».

Da questa esigenza di rivedere l'interpretazione crociana e in particolare dal proposito di evitare, attraverso una caratterizzazione più precisa e puntuale, quel che di generico, di universalmente poetico, sembra rimanere in quella pur mirabile definizione, appare ispirato anche il vivace volumetto del Cappellani. Come non consentire con questo proposito e come non approvare, in linea generale, il metodo che egli si propone di seguire, un metodo che consista in una « lettura che parta dalle parole, dai versi, dalle ottave stesse del poeta, una investigazione attenta del ritmo ariostesco, e che dopo questa esperienza tecnica, ma solo dopo... ritorni ai pur necessari procedimenti d'indagine del tono d'insieme »? Non diremmo tuttavia che in questo suo entusiastico impegno, ravvivato da un innegabile amore per la poesia ariostesca, a « travalicare » (per usare un termine a lui caro) i limiti della formula crociana, il Cappellani segua la via maestra — indicata appunto dal Binni — del cauto e meditato approfondimento storico di quella formula; sembra invece che, malgrado le sue proteste e i suoi sforzi, egli finisca per lasciarsi sedurre a sua volta da una definizione insieme più astratta e ristretta, quella della « sintassi narrativa », che lo conduce sovente a « travalicare » i limiti stessi della fantasia ariostesca. Si guardi anzitutto la parte iniziale del volume, dedicata alla lingua del *Furioso*, in cui pure non mancano osservazioni acute e fini (1). Si può veramente essere d'accordo con l'autore, quando, nel suo intento di sottolineare il carattere « narrativo » di quella lingua, giunge a parlare di un consapevole eclettismo? È vero, certo, che fin nell'ultima edizione, l'Ariosto lascia emilianismi e lombardismi, che egli non obbedisce ciecamente (ma quale poeta lo fa?) alle regole grammaticali, ma come si può affermare, dopo gli studi del Debenedetti e del Migliorini sulle correzioni, che la tendenza *dinamica* del linguaggio ariostesco volga piuttosto alle teorie eclettiche sia pure di un Castiglione che all'ideale toscano letterario del Bembo? Così pure se è giusto porre in rilievo l'impiego che l'Ariosto fa di enjambements, di fratture interne del verso, di legature sintattiche e musicali fra le ottave, non diremmo che si possa giungere a parlare di una vera e

(1) Ricordiamo, ad es., le osservazioni sul *che* « ripetuto con valore debolmente relativo o del tutto pleonastico » (p. 10), anche se ci sembra che esso più che concorrere « a creare il ritmo popolareggiante di certe frasi » debba essere inteso come effetto di elegante « sprezzatura ». Notevoli anche alcune analisi di correzioni e varianti.

propria « evasione ritmica », di una tendenza ad un ritmo veramente prosastico e « narrativo », che sarebbe addirittura la più illustre premessa « della futura » dissoluzione della metrica formalistica, « una pietra miliare nel lungo cammino che prima vedrà il prevalere del verso sciolto e il decadere della tradizione sonettistica e canzoniera, poi i tentativi di riforma barbara e le audacie ritmiche ed acustiche del futurismo, e infine giungerà alla più complessa musicalità del novissimo decadentismo della poesia più recente ». Il fatto è, invece, che pochi poeti (certo non i quattrocenteschi, citati invece dal Cappellani, i quali si distinguono, dal Boiardo al Pulci a Lorenzo allo stesso Poliziano, per i loro versi nervosi e saltellanti e per le loro ottave spezzate in membri, e niente affatto unitarie) sono stati rispettosi e attenti quanto l'Ariosto alla limpida e rotonda scansione del ritmo dell'endecasillabo e dell'ottava; e se enjambements e fratture ci sono, è questo ritmo che rimane sempre la presenza dominante, alla quale si appoggia in calcolatissimo e morbido giuoco di relazioni musicali la libertà apparente, ma in realtà governata anch'essa da sicure leggi simmetriche, del discorso sintattico. Un giuoco questo, per il quale l'Ariosto, non che anticipare il gusto del verso sciolto o libero o della prosa moderna, a noi sembra addirittura rifarsi, anche se con effetti diversi, più sorridenti e vigorosi, alla lezione di un poeta essenzialmente ritmico come il Petrarca: *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono Di quei pensieri ond'io nutriva il cuore...* Di vera rottura del ritmo tradizionale si potrà parlare, al più, come tutti sanno, solo col Della Casa e meglio col Tasso, in cui le spezzature interne del verso e gli enjambements, forse quantitativamente più rari ma presenti proprio nei momenti essenziali, assumono un forte rilievo patetico e indefinito, in violento contrasto con il fondo solenne e regolare dei ritmi tradizionali, che diviene appunto « fondo » e non più protagonista della musica poetica. Analogamente se è vero che le ottave ariostesche spesso si richiamano e si legano in sequenze, ciò non toglie che appunto l'ottava e non la sequenza narrativa rimanga la vera misura della fantasia ariostesca (e qui rimandiamo a note pagine del Croce, del Contini e del De Robertis), così come il fatto che esistano nella *Divina Commedia* sequenze di terzine non impedisce che la terzina continui ad apparirci l'unità ritmica della poesia dantesca.

Anche nella seconda parte del volumetto, che risale all'indagine dei temi psicologici del Furioso e del loro reciproco comporsi, mi pare si rilevi il pericolo di astrattezza programmatica che si cela nella posizione del Cappellani. Qui pure non si potrà non consentire inizialmente con l'intento dell'autore di insistere su quella presenza umana, su quel « cuore » dell'Ariosto, che il Croce sembra talvolta lasciare in ombra. Ma il Cappellani non ha seguito quella che secondo noi è la direzione giusta, e che del resto sembra indicata dalla

più consapevole critica contemporanea: non ha cercato cioè questo « cuore » come vigoroso e vivace, ma insomma sereno, senso della realtà mondana, da intendersi storicamente nel quadro della civiltà del primo Cinquecento, e invece si è piuttosto lasciato trascinare verso quelle posizioni romantico-psicologistiche, per le quali rimane validissima la critica crociana. Chè se abbiamo bene capito il pensiero del Cappellani, non a caso ricco di ondeggiamenti e di attenuazioni, il nucleo centrale della poesia ariostesca andrebbe cercato in uno stato d'animo non conciliato e sereno, ma fondamentalmente drammatico, così come drammatica e anzi « tragica » sarebbe la storia della passione di Orlando in cui l'Ariosto avrebbe trasfuso « narrativamente » questo suo stato d'animo: « Ariosto ha racchiuso nel cuore di Orlando le sue passioni più contrastanti: il grande suo bisogno di amore e l'eccezionale desiderio di essere anch'egli fra tanta gente d'arme, per qualche istante un uomo di ferro; il poeta che egli sentiva di essere e il guerriero che sapeva di non essere. Altro che artista « indifferente »!... Altro che « cor sereno »! In Orlando l'Ariosto ha espresso i motivi del suo disagio di cortigiano... In Orlando c'è la fedeltà dell'Ariosto al suo modo interiore: l'inchiesta di Orlando è l'inchiesta con cui l'Ariosto perseguì tenacemente il suo ideale di amore e di arte e di armonia... ». Certo al Cappellani non sfugge che, comunque interpretata, la storia di Orlando non esaurisce la poesia del *Furioso*: ed allora egli escogita, per raccogliere intorno ad essa tutto il poema, una serie di relazioni che ne costituirebbero l'architettura « narrativa »: intorno cioè alla « tragedia » di Orlando che dovrebbe lottare « contro gli altri » e invece si sacrifica « per gli altri » (Angelica) si disporrebbero in contrapposizione « dialettica » non soltanto la « commedia coniugale » di Bradamante e Ruggiero, ma Ferraù che vive « contro gli altri »; Rinaldo che vive « senza gli altri »; Sacripante che vive accomodante « con gli altri »; Rodomonte che con la sua rozzezza darebbe « la misura della statura morale di Orlando »; persino Astolfo infine, il quale è definito « un'armatura che cammina, non un uomo », « il contrario di Orlando » (che pure, sappiamo, è tutto fatato). Non si è chiesto il Cappellani, che pure in altri momenti mostra di intendere assai bene il muoversi sorridente e spregiudicato della fantasia ariostesca, come il poeta avrebbe accolta questa ricostruzione « dialettica » dell'architettura della sua opera? Che un'architettura esista nel *Furioso* nessuno vorrebbe porre in dubbio, a meno di non ragionare con la mentalità dei critici aristotelici: ma che essa vada cercata solo in un mobile e vigoroso equilibrio di toni, e non accentrata intorno a un qualsivoglia personaggio o episodio o schema narrativo o psicologico, ci sembra confermato ancora una volta dalla scarsa forsa persuasiva di questo nuovo, e a suo modo non privo di impegno, tentativo del Cappellani. E. Bigi.

CESARE BECCARIA. — *Dei delitti e delle pene*, a cura di Piero Calamandrei. — Firenze, F. Le Monnier, 1950 (2ª ediz. con ritr., pp. 400).

Rientra nella collana della Casa Editrice Le Monnier destinata a far conoscere opere inedite e a rimettere in luce opere dimenticate o rare. Ritorna in seconda edizione, a soli cinque anni di distanza dalla prima (1945), riveduta e accresciuta a cura di Pietro Calamandrei, il cui nome è sicura garanzia di serietà scientifica. Nella nota bibliografica (a pag. 141) il curatore dichiara di essersi attenuto, nei luoghi dubbi, al testo della edizione milanese del 1822 (« Soc. Tip. dei classici ital. »), che è il più corretto. Per le vicende del ms. e per i rimaneggiamenti ed aggiunte nelle prime edizioni fino a quella definitiva condotta sulla traduzione francese del Morellet, rinvia ai noti studi del Cantù e del Landry. Per la storia della vita e del pensiero del B. rinvia alla biografia fondamentale premessa all'ediz. milanese e alla moderna ediz. curata da R. Mondolfo (Bologna, 1925), ricca di note erudite, filosofiche e storiche. Non fu nel proposito del C. fare nuovamente opera di erudizione (che pur non manca) intorno all'opera e al pensiero del B. Dalla ampia « Prefazione » risulta che suo proposito fu da un lato di spiegare le ragioni del successo « quasi miracoloso » dell'operetta quando comparve nel 1764, dall'altro di « giustificare » le ragioni della sua attualità.

Il successo dell'opera non può attribuirsi alla vocazione speciale del B. per gli studi giuridici; le sue preferenze furono prima e poi per gli studi economici, letterari, e questi poco aggiunsero alla sua fama di fondatore della scuola italiana di diritto penale. Osserva il C. che l'operetta rappresenta nella vita intellettuale del B. « una parentesi ed un excursus », scritto senza rigore logico, senza apparato di note, nato dalla improvvisa ispirazione di una mente « che tutte le scienze derivava dalla scienza dell'uomo ». Nell'ambiente dei Verri il B. potè trovare l'occasione, lo stimolo ad uscire dal vago umanitarismo illuministico per affrontare problemi concreti e suggerire riforme. Gli orrori del sistema criminale vigente dovette destare più ancora che l'interesse scientifico, il senso di ribellione in un uomo in cui la sensibilità si accompagnava a forte fantasia. Donde i difetti del libretto, la lingua trascurata, lo stile gallicizzante, la prosa disuguale e variabile, l'eloquenza emotiva, preromantica. La naturale timidità, la prudenza, l'ombra della censura spiegano l'oscurità del libro. « Ho voluto difendere l'umanità senza esserne il martire ». Qui, scrive il C., è il limite dell'uomo e forse anche del suo libro e dell'epoca. Dalle critiche, dalle insinuazioni malevole l'originalità del libro uscì intatta, rafforzata. Il rimprovero di mancanza di senso storico, di incomprensione del passato

giovarono al successo del libro, a porne in rilievo lo spirito rivoluzionario, il fattivo umanitarismo, i germi di una nuova storia.

Nella difesa della causa dell'umanità è per lo più ricercata la ragione della attualità del B., del suo merito immortale. Questo pregio generico prende nel C. la forma e il significato concreto del riconoscimento in tutti gli uomini della libertà, dell'uguale dignità morale. Col Rousseau, prima di Kant, era proclamata dal B. il dogma della coscienza morale, secondo cui l'uomo è fine a sè, non « cosa », non strumento per altri fini. Facendo di questo dogma il presupposto di qualsiasi legislazione positiva, il B. intendeva di risolvere non tanto un problema giuridico quanto un problema morale. Nel rispetto della libertà e dignità dell'uomo consiste la *legalità* e questa nei delitti e nelle pene si sostanzia nel triplice principio: « nullum crimen sine lege, nulla poena sine lege, nulla poena sine judicio ». Era la condanna, e parve definitiva, di sistemi penali in cui leggi, pene e giudizi erano abbandonati all'arbitrio dei governanti. Il B. ebbe fiducia per l'instaurazione del principio di legalità in materia penale nei principi illuminati, e non può negarsi che molti di essi riformarono la legislazione penale nel senso da lui suggerito. Il C. inclina a credere che la fiducia del B. nei principi illuminati fu dettata da ragioni di prudenza, ché nel suo intimo sentimento credeva alla forza della verità, agli imperativi della coscienza morale.

Il principio di *legalità* era solo per B. la premessa della nuova politica criminale la cui instaurazione costituiva il fine precipuo del saggio. A questo fine mirava la sua insistenza sulla « inutile crudeltà » delle pene. Era crudeltà legalizzata che si svolgeva nella indifferenza dei più, per delitti lievi, spesso immaginari, col consenso dei giudici, dei giuristi, dei teologi. Più che a impietosire il B. mirava a persuadere, nascondendo l'origine passionale del saggio sotto la freddezza della dimostrazione ragionata secondo il metodo logico-geometrico che era nei gusti dell'epoca. Era sempre radicata l'idea che fine essenziale della pena era di far soffrire il reo, che l'efficacia della pena era in proporzione delle sofferenze inflitte. Tale fine era implicito nell'idea germanica della pena come vendetta, come contraccambio del male col male, come risarcimento del danno; era implicita nel concetto teologico che il reato è peccato e la sofferenza è mezzo di pentimento, di espiazione, di redenzione — che la confessione comunque estorta è condizione di giusta sentenza — che la pena per esser esemplare e per prevenire i reati dev'essere dolorosa. Contro la crudeltà delle pene il B. non invoca l'offesa evidente che ne deriva alla libertà e dignità morale dell'uomo; invoca argomenti di utilità politica e sociale. Fine della pena non è nè la retribuzione, nè la espiazione, ma « di impedire il reo di far nuovi danni ai suoi cittadini e di rimuovere gli altri dal farne uguali ». Con ciò era proclamato il principio della pena come mezzo di difesa e di prevenzione sociale,

e il problema, ridotto alla valutazione utilitaria dei mezzi meglio atti a garantire la società contro i danni del reato, si risolveva non con l'asprezza delle pene, ma colla loro moderazione o, come si esprime il B., colla loro « dolcezza ». Il B. non arriva all'abolizione assoluta della pena di morte, ma, osserva acutamente il C., il suo vero sentimento al riguardo si cela nel principio « che la vita propria non è in potestà di alcuno », e in conseguenza il calcolo dell'utile sociale non vale contro l'imperativo del rispetto della persona e non deve rendere impossibile la rieducazione del reo. Merito immortale del B. fu, secondo il C., di aver proclamato l'inviolabilità della persona, la sua capacità di redenzione contro il dogma della ragion di Stato.

L'edizione curata dal C. veniva dopo vent'anni di storia italiana che parvero costituire il commento del libro del B. Risorti i tempi contro cui egli aveva protestato, ritornate vere la pena di morte, la tortura, la crudeltà, le prigioni arbitrarie, le accuse secrete, l'incertezza della legge e delle pene, « la patria del B. devastata negli spiriti può ritrovare per lui la fede nella libertà, nella restituita dignità umana ». Nell'*Avvertenza* che precede questa seconda edizione il C. mette in rilievo quanto dello spirito del B. è rinato nella nuova Costituzione di cui egli fu membro autorevole. Ma il processo di umanizzazione dei sistemi penali iniziato dal B. non è ancora compiuto: basti pensare al regime penitenziario vigente, alla tortura ricomparsa nelle forme pseudo-scientifiche, ai sistemi polizieschi praticati.

Il C. evita le discussioni filosofiche sempre aperte sul fondamento del diritto di punire tra i sostenitori della pena come retribuzione (cfr. il nostro art. « Kant e la dottrina penale della retribuzione » in *Riv. di filosofia*, 1929) e i sostenitori della pena come difesa dell'ordine politico (cfr. il nostro art. « La concezione politica della giustizia » ibid. 1941). Non poteva però evitare di definire la posizione del B. al riguardo e crede di riscontrare nei « Delitti e pene » una duplice giustificazione della pena, l'una *apparente* inspirata all'utilitarismo sociale dell'epoca, l'altra *sottintesa* moralistica ispirata al rispetto della libertà e dignità dell'uomo: per l'una avrebbe precorso il concetto della scuola positiva italiana della pena come mezzo di difesa e prevenzione sociale; per l'altra avrebbe precorso il concetto kantiano del valore assoluto della persona come fine. Secondo noi i due principii della difesa sociale e della libertà dell'uomo entrano, salvo l'accentuazione diversa, come elementi essenziali dei « Delitti e delle pene », ma vi entrano nel significato e nei limiti imposti dai tempi. La dottrina lockiana dei diritti inalienabili dell'uomo, il concetto leibniziano del benessere pubblico come fine dello Stato orientavano le menti verso l'umanità delle pene. Il Locke aveva elevato l'autodifesa a diritto naturale dell'uomo e lo Stato sorto dal patto doveva nei limiti di esso esercitare il diritto di punire.

L'idea che la pena presuppone il consenso dell'individuo, che il reato è violazione di quel minimo di libertà a cui l'individuo ha rinunziato ai fini di una sicura coesistenza senza preoccupazioni morali e religiose, non poteva essere ignorata dal B., che poteva trovarla nella *Encyclopédie* sotto le voci di « Châtiment » (del Diderot) e di « Peine » (del Jancourt).

Più che per la novità dei principii, i « Delitti e le pene » ebbero successo per la nuova politica criminale inaugurata dal B. in contrasto con quella generalmente accettata e praticata senza provocare ribellione. Più ancora degli assurdi, degli orrori del sistema penale in vigore denunciati dal B. dovette apparire una rivelazione la dimostrazione della sua inefficienza ai fini della difesa e della utilità sociale.

Come manuale di politica criminale, fondata sul principio della difesa sociale e sul rispetto alla libertà dell'uomo, il libro del B. è veramente destinato a ritornare vivo e attuale nei tempi di libertà morale e politica disconosciuta. Senonchè il rispetto alla persona non aveva in B. per presupposto il concetto lockiano della libertà empiricamente intesa, ma si inspirava al concetto di libertà morale del Rousseau. Questi in acuto contrasto coll'illuminismo aveva rilevato le deficienze del liberalismo economico lockiano opponendo ad esso un ordine politico-sociale fondato sulle esigenze morali e razionali dell'uomo. Il quale entrando nello Stato si spoglia della sua libertà naturale per trasformarsi in un membro libero di un organismo etico. Il B. (e non crediamo solo per ragioni di prudenza) ebbe vivo come il Rousseau il senso della dignità e della morale dell'uomo, ma conservò la fiducia nei principi illuminati per la riforma penale. Spettava a Kant dimostrare la incompatibilità della libertà e autonomia dell'uomo con il dispotismo illuminato.

Anche il significato di difesa sociale ha subito una profonda trasformazione rispetto ai tempi del B. in relazione alla trasformazione subìta dal concetto di società in rapporto allo Stato. Nel secolo XVIII la società era intesa come aggregato di individui unificati nella persona del sovrano. Più che alla difesa dell'uomo il sistema penale mirava a difendere le prerogative e gli interessi del sovrano. Il B. non andò oltre e solo invocò dal principe illuminato che nell'esercizio della funzione punitiva rispettasse nel suo stesso interesse il valore morale dell'uomo. Egli mostra ignorare il contratto sociale, la sovranità del popolo, la legalità risultante da patti di uomini liberi. Nel secolo XIX la società doveva rivelarsi come realtà a sè, distinta così dagli individui come dallo Stato. In conseguenza la giustizia penale doveva affermarsi in funzione di libertà non solo individuale ma sociale. Ciò non sfuggì interamente al Beccaria, e il C. lo rileva negli accenni al bisogno, alla miseria, alla disperazione come causa di delinquenza, soprattutto alla proprietà, elevata (e

crediamo con allusione al liberalismo economico di Locke) « a terribile e forse non necessario diritto ».

Rimaneva comunque per il B. indiscutibile il postulato individualistico del suo secolo che la società si identifica collo Stato e questo col sovrano. Col costituirsi della società a vita autonoma e dello Stato in funzione di essa era aperta la possibilità di nuove forme di dispotismo, del dispotismo di « élites », di classe, di sindacati, di partiti, di individui provvidenziali. Il B. ha ammonito che qualunque forma di dispotismo si sostiene coi sistemi penali da lui deprecati, e l'esperienza recente ne fu la tragica dimostrazione. Il B. è ritornato attuale, e dobbiamo esser grati al Calamandrei che con questa edizione ha ravvivato il ricordo e l'insegnamento del Beccaria. † G. Solari.

---

ATTILIO GENTILE. — *Carlo Goldoni e gli attori*, con prefazione di R. Simoni. — Trieste, Libr. Cappelli, 1951.

Un Goldoni nuovo questo offertoci da Attilio Gentile, cioè l'opera di Carlo Goldoni esaminata da un punto di vista originale. Le commedie del veneziano sono nate per il genio comico che era nell'autore, per quel certo dono di osservazione per cui egli seppe recare sulla scena con spontanea naturalezza la vita del popolo e della piccola borghesia del suo tempo e della sua città, oppure, come vuole altri, per quell'arte di rappresentazione da cui ha origine il fatto teatrale, creazione di fantasia e di poesia, talora persino antirealistica. Da una conversazione col comico Gaetano Casali, « uomo onesto e civile, ed il meglio istruito degli altri nel suo mestiere », Goldoni trasse la convinzione che gli conveniva comporre i lavori scenici tenendo conto dei caratteri personali degli interpreti. A ciò egli attribuiva la riuscita delle sue commedie. Egli si obbligava quindi a non affidare a un comico una parte contrastante col suo tipo, a non obbedire alle pretese convenzionali del primo attore o della prima attrice, ma ad affidare ad essi le parti che loro si adattavano. Era un po' quanto facevano allora i compositori di musica operistica che adattavano alle voci le pagine dei loro spartiti.

Il Gentile seguendo dunque le creazioni comiche del veneziano a seconda delle compagnie per le quali egli lavorava, passa in rivista la composizione delle varie compagnie e le caratteristiche morali e persino fisiche dei singoli componenti di esse. Fu dapprima la compagnia dell'« Anonimo », cioè di quel Bonafede Vitali che potè essere chiamato da Alessandro D'Ancona una « macchietta goldoniana »,

e certamente uno dei più tipici prodotti del secolo XVIII: ciarlatano e al tempo stesso scienziato, dotto laureato e uomo di piazza originalissimo. Le esperienze del commediografo con la compagnia « volante » dell'« Anonimo », formata di ottimi comici, sono ancora legate alla commedia dell'arte. Venne poi la compagnia dell'Imer, che occupava il teatro veneziano di San Samuele. In questa il « Pantalone » Golinetti, per esempio, suggerisce al Goldoni quel tipo del « cortesan » che ricompare come « Momolo » nella *Donna di garbo*. Quando nella compagnia entra Antonio Sacchi, il famoso « Truffaldino », la personalità prepotente di quel singolarissimo attore piega a sè il commediografo. Certo immorale realismo — nota acutamente il Gentile — che nel *Momolo cortesan* traspare dal personaggio di « Truffaldino », e per riflesso in quello di « Smeraldina », deriva dalla recitazione del comico spesso scivolante nelle allusioni scurrili.

La famosa riforma non potè essere affrontata con quei comici, ma piuttosto in seguito con quelli di Gerolamo Medebach, col quale il Goldoni strinse contratto nel novembre 1747. Egli potè allora comporre opere precisamente adatte alle capacità dei singoli interpreti. Fra le quarantadue commedie scritte per loro sono le sedici del famoso anno 1750-51. Era in questa compagnia il famoso « Pantalone » Cesare D'Arbes. Il commediografo lo servì dapprima come fosse un corretto « mamo », ma la disgraziata prova del *Tonin bella grazia* lo convinse a mutare strada. Aveva osservato in questo attore una duplice natura ora di vivace spiritoso, ora di balordo, e scrisse perciò *I due gemelli veneziani*, dove il D'Arbes sosteneva le due parti contrastanti. E poichè costui recitava perfettamente e correttamente la commedia scritta, l'autore libera la maschera di « Pantalone » dai relitti della volgare commedia dell'arte e ne fa un carattere d'uomo esperto, indulgente; poi nell'*Avvocato veneziano* facendo recitare l'attore senza maschera gli conferisce il carattere che era anche quello della sua indole di uomo di buone maniere, di amena conversazione, di grazia seducente.

E anche delle attrici il commediografo studiava l'indole: la Medebach, appassionata e dolcemente amorosa, ma anche capricciosa e ipocondriaca, ispirerà *La putta onorata* e *La bona mugier*, ma al tempo stesso la virile energia del suo carattere suggerirà al Goldoni la drammatica situazione de *La figlia obbediente*. Il Goldoni sarà poi favorito nel suo intento di trarre dalle maschere i caratteri mercè quel « Pantalone » Collalto che era un attore semplicemente umano. Altra conferma della dimostrazione del Gentile sta nelle parti create da Francesco Falchi, « secondo amoroso » della compagnia Medebach, e dal « terzo amoroso » Lucio Landi: il primo grazie alla simpatica disinvoltura ispiratore di graziosi pretendenti o di mariti appassionati, il secondo, vivacissimo sbarazzino e, all'occorrenza, canagliesco, particolarmente adatto alle mariolerie del *Bugiardo*.

Nè occorre ricordare qui per quanta parte i successi de *La castalda*, de *La serva amorosa*, de *La locandiera* sieno dovuti alla perfetta rispondenza fra quei caratteri e la furba vivacità di chi li aveva ispirati, la « servetta » Maddalena Marliani.

Quando Carlo Goldoni abbandonerà la compagnia Medebach per passare al teatro Vendramin a San Luca, nei grandi quadri d'assieme come *Il campielo* e *Le baruffe chiozzotte*, nella creazione dei vari tipi popolari terrà ancora presenti le doti fisiche e intellettuali dei singoli attori, il dignitoso Mariani, lo spettrale Gandini, la capricciosa e stravagante Bresciani, il naturalissimo Rubini, il Martelli così umano che lasciò la maschera per impersonare alcune delle principali creazioni goldoniane, e quel Lapy che, più che come « Dottore », parve adatto a parti di « vecchie ridicole » o a comiche macchiette.

Carlo Goldoni a Parigi dovette piegarsi agli usi di quel Teatro Italiano dove ancora imperava la commedia dell'arte. Ma in quel periodo, l'ultimo della sua vita, egli comporrà anche un capolavoro, *Le bourru bienfaisant*, nato in forza del proprio genio non per ispirazione di attori, di cui sino allora aveva fatto risaltare attitudini e qualità spesso da loro stessi ignorate. L'interprete era l'attore Préville della « Comédie Française », che ne fece d'altra parte, da par suo, una creazione perfetta.

La prefazione di Renato Simoni è limpida e acuta come ogni scritto dell'eminente critico e storico del teatro. B. Brunelli.

---

LUIGI RUSSO. — *I Narratori* (1850-1950). Nuova ediz. integrata e ampliata. — Milano-Messina, G. Principato ed., 1951, in-8°, pp. 408.

È sempre stato considerato come molto utile il volume dei *Narratori* del R. (che nella sua prima ediz. [1923], nelle Guide ICS, era un libretto smilzo, ma tutto succo): e dirò di più, usato con simpatia. Piacevano i giudizi rapidi, calzanti, mordaci, detti con una vena d'umore che faceva meglio spiccare l'intelligenza della ben ordinata raccolta; e soprattutto piaceva vedere disposto in breve e ben digesto un così ampio materiale, e gli scorci e i profili bio-bibliografici di ogni autore, e il discorso proemiale che in sintesi toccava tanti tasti e chiariva tante idee, alludendo a molte questioni importanti e direi scottanti per interpretare la coscienza moderna, con arguta e limpida visione, tanto che allora già apriva le menti ad orizzonti e a concetti ben poco comuni.

Ora quel libretto è divenuto un ricco ampio volume, conservando le sue doti originarie, e avvantaggiandosi di moltissimi nomi nuovi

(come si può constatare osservando l'indice, dove in corsivo sono le voci che figuravano nella precedente edizione; ed anche la voce iniziale nell'antiporta del frontespizio tratta dello stesso Russo, benchè non proprio narratore); sono aggiornati la bibliografia ed i giudizi degli autori che, quasi trent'anni fa, quando uscì, erano appena agli inizi della fama, ed introdotti i nomi delle leve man mano sopraggiunte.

Guardando ora al complesso dell'opera, e in ispecie leggendo le prime sezioni di essa (I dal 1850 al 1880; II dal 1880 al 1905; III dal 1905 al 1923), si può constatare palpabilmente la lena e l'onestà dell'operoso lavoro letterario condotto innanzi per settant'anni circa — dal Nievo in poi — dai narratori nostri, nell'osservare e rappresentare la vita d'ogni giorno del nostro popolo, di tutti i ceti; e apparisce la validità del criterio che guidava il realismo romantico, nel volere dar conto agli uomini delle condizioni della nostra vita, e nel mostrare mediante i personaggi della fantasia quali fossero i costumi dei paesi e delle nostre città, i sentimenti, i pensieri, le speranze, i dolori, gli orizzonti comuni, e implicitamente dunque i bisogni e le aspirazioni degli italiani dopo l'unità politica. Quei narratori fecero quasi, e per la prima volta in Italia, un esame introspettivo delle ragioni e dei modi di esistenza civile e morale di tutto il nostro popolo, perchè leggendo (ossia, per quelli che sapevano leggere) ne avesse coscienza esso stesso. Ed infatti molti di quei romanzi e di quelle novelle ci sono utili ancor oggi dal punto di vista del costume che documentano (così come poi, dal finire del sec. XIX e per i decenni seguenti mostrano sempre più evidente l'inflettersi del decadentismo, attraverso lo psicologismo e in particolare il dannunzianesimo); e, in diverse opere, a tal pregio si sposa naturalmente il valore dell'arte. Tante altre sono ad ogni modo interessanti per la schiettezza con che il ritratto del costume è colto; cosicchè è giusto che siano state ai loro giorni gradite da un loro pubblico sicuro; e alcune di esse (e delle migliori) furono popolari veramente, ancor prima che si fosse diffuso dai critici verso la coscienza comune dei lettori il concetto pieno della loro dignità artistica (1). Quell'impegno sobrio, costante, durato decenni, di rappresentare il reale (pur attraverso

(1) Altri, si sa, oltre il Russo, fin dall'inizio del secolo, aveva fatto oggetto delle sue ricerche quegli scrittori: l'Albertazzi, in ispecie; ed il Croce, soprattutto, sin dai primi numeri della *Critica*. Ma dirò che solo verso il 1920 si potè avere davvero la prima visione complessiva e storica degli anni dopo l'unità d'Italia, e con quel necessario *distacco* che permette la visione totale: ossia dopo la guerra 1915-18. E il Croce aveva bensì studiati tali autori; ma con altro intento, e con il fine ulteriore di venire scoprendo e sperimentando in se stesso con quell'ufficio indefesso di critico, in un campo ancor così libero ed opinabile, i motivi teorici che reggono il giudizio estetico, le ragioni di esso. Il suo stesso impegno monografico gli precludeva assolutamente di rivolgere l'attenzione al quadro sintetico; e questo anzi, non lo interessava affatto. Permaneva soprattutto, in tal campo, ancora la critica giornalistica, occasionale per lo più, e fatta di impressioni, che pure veniva nutren-

la capacità varia, e la libertà del proprio temperamento morale psicologico artistico) rende certo importante la conoscenza di codesti narratori. Quel probo lavoro di « esplorare il proprio petto », secondo l'ammonimento leopardiano e poi desanctisiano, e di vedere allo specchio se stessi ed i propri valori senza infingimenti, è certamente stato uno degli uffici maggiori compiuti dagli spiriti italiani d'allora.

Il Russo, di tutto questo moto letterario, nutrito di seri propositi umani, dava davvero nel 1923 per primo il quadro complessivo, facendone sentire il significato non solo letterario, ma come dico, di esame civile, indicando in breve anche dov'erano le opere di alto valore artistico o di maggiore impegno morale, mostrando palesi riserve — allora, in pieno dannunzianesimo — per il decadentismo del pescarese. Da ciò il non cessato interesse pel volumetto, che fu tradotto anche in tedesco, e che viene oggi proseguito sino a comprendere un secolo di indagine. Degli autori dell'ultima sezione (1923-1950) non è compito nostro dire minutamente, trattandosi per lo più di viventi, la cui opera non è conclusa; ma qualcosa è possibile notare, chè qui sta l'interesse vivo del presente libro. Non si sono potute evitare alcune deviazioni rispetto al tono anteriore dell'opera; taluni profili divengono addirittura dei saggi (interessanti prese di posizione, dense di umori, folte di giudizi, ma con un po' di squilibrio rispetto alla linea così unitaria del '23; e lo nota il Russo stesso nella avvertenza alla nuova edizione); pur tuttavia ci pare che anche questa parte sia indubbiamente un molto importante esame del momento letterario che viviamo, proprio per il calore polemico con cui l'autore entra in lizza: il R. è di quelli che sanno prendersi le responsabilità. Tal materia è ancor viva, operante; sicchè all'autore parve bene limitarsi alle singole prese di posizione, lasciando intatta la sua *Introduzione* sintetica primitiva, senza aggiunte per questi trent'anni; ma è significativo notare ora come le premesse agli ultimi sviluppi fossero già ben vedute in quel che là si diceva del decadentismo: vi sono come annusati nell'aria molti temi psicologici e direzioni spirituali e propensioni letterarie ancor oggi attivi, e che si dichiararono poi, negli anni tra le due guerre. Di qui la giusta fierezza del critico nel riportarla tal quale (2).

---

dosi a poco a poco del pensiero crociano; ma, nell'editoria dominava il successo diretto delle opere sul pubblico, all'infuori della critica: chi scrive ricorda d'aver veduto sulle bancarelle, negli anni dal '18 al '22, edizioni del tutto popolari delle opere maggiori del Nievo e del De Marchi, che là si trovavano non certo per incitamento forse neppure indiretto della critica maggiore o minore. Di qui il valore di novità del libretto del R. quando apparve dapprima; e nel '23, dopo la riscoperta critica del Verga, cui tanto contribuì il R., sul mercato popolare comparvero anche i libri maggiori di lui, e non più solo la *Storia di una capinera*, sempre popolarissima.

(2) Essa, insistiamo, è da leggersi (o da rileggersi) per la sua caustica lucidità e per la preveggenza. Molti di questi giudizi sintetici (come l'affermazione che

Il libro, nonostante il suo apparente carattere di repertorio, tutto avvinto com'è da un unico spirito, si mantiene organicissimo. Diversamente dai saggi del Croce su molti di questi stessi autori, che ci paiono troppo a compartimenti stagni tra loro (e quindi in certo senso coevi alla tecnica artistica del frammento) qui, sia nella introduzione storica, sia nei numerosi rimandi da una voce all'altra, e nei dichiarati rapporti e motivi conduttori istituiti tra esse, circola un'aria diversa, un legame intimo che dirò più prossimo alle nostre esigenze, del criterio crociano. Cioè alla serie di ritratti staccati l'uno dall'altro, vien sostituito idealmente il gruppo, la monografia sentita come « quadro di complesso », dove le individualità e lo sfondo comune hanno le loro corrispondenze, e si compiono mentalmente in sintesi; si viene così costituendo su nuove basi la storia letteraria, che (per le sue necessità mentali e polemiche del tutto evidenti) era rifiutata dal Croce.

Il seguito delle singole voci, messe per elenco alfabetico (cioè con un criterio che pare il più estrinseco possibile), in realtà viene qui a formare collana di profili e di ritratti; e la collana non è semplice sequela, ma si dispone secondo certi rapporti ideali, secondo un ritmo di figure maggiori e minori, in catena, in un *corpus* unico che compone la « galleria », la quale ha appunto un senso ed un tono d'insieme: l'osservare come i letterati e i poeti del secondo ottocento abbiano narrato per rendersi conto di sè e della vita degli uomini. E quei collettivi come: naturalisti, o veristi, o provinciali o regionali, e psicologi ed esteti o decadenti, ecc., non rimangono termini estrinseci, astratti; ma storici, e si legano spontaneamente l'un l'altro; e ciascun profilo dà una esemplificazione e ad un tempo una sfumatura diversa e particolare al significato di ognuno di questi valori, che conducono insomma a considerare meglio, entro il complesso, le individualità.

Diciamo qualcosa ancora degli autori aggiunti in questa edizione:

---

il romanticismo in Italia si svolse soprattutto nella seconda metà del secolo) sono divenuti ormai patrimonio comune; ma hanno qui per la prima volta rilievo; e così altri che allora potevano parere solo anticipazioni, puntando ad es. il Russo, dopo Pascoli e d'Annunzio, sopra il valore e l'importanza della prosa, più che della poesia (come in questo trentennio s'è poi constatato); qui si trova subito sfatato l'equivoco morale del decadentismo d'annunziano, quando proprio era in auge; e si pone in luce il valore di quel *provincialismo* che fu in molti nostri autori, e pare sia ancora, almeno come primo spunto di avvio, amore alla umile vita, e dei campi e cittadina, verso quei ceti che sono tanta parte del popolo italiano; amore che « dai *Malavoglia* del Verga al *Demetrio Pianelli* del De Marchi » si snoda dal « nostro romanticismo nazionale e manzoniano ». La letteratura non vive solo di genî, e molte oneste opere, come si vede da questo libro, trovano in una giusta prospettiva storica il riconoscimento pieno delle loro caratteristiche e della loro funzione umana e civile. In quegli anni di distinzioni assolute, e di poesia-non poesia, notare ciò era un atto di indipendenza critica.

vi si tratta anche dei più recenti scomparsi, già saliti alla notorietà o alla fama, come di Jovine (alla cui memoria il libro è dedicato), come di Pavese. Coloro che nel '23 erano alle prime mature prove, come Bacchelli o Cecchi o Baldini o Palazzeschi, e che ora hanno raggiunto il colmo, trovano qui il loro posto; e ben giustamente il Russo intende « narratori » in senso molto ampio, e colloca qui anche P. Calamandrei (a proposito: noi leggemmo le sue *Cronache di Toti e Lulleri* toccate con tanza grazia, sul *Giornalino della domenica*, intorno al 1920, e sarebbero da ricordare al suo nome). Coloro che dopo il '23 scrissero ancor molto e diventarono ben più famosi, come la Deledda, o Pirandello, premi Nobel, o Svevo allora ignoto, ed oggi non sono più tra i viventi, trovano qui ampia e adeguata trattazione, magari *ex novo*.

Per questa parte il libro è molto *in fieri* (come limite il R. si impose di non parlare di autori nati dopo il 1918; nè di « scrittrici che non volevano dire chiaramente ed esattamente la loro data di nascita, o non volevano che si svelassero i loro pseudonimi »), e si presenta pieno di vita: si trovano nomi con il semplice elenco delle opere e delle loro date (utilissima cosa sempre) e con la bibliografia degli articoli e delle recensioni recenti; altre schede con un breve giudizio orientativo; altre ancora, e spesso, con anche più di una sintetica nota; e per diversi autori, in ispecie maggiori, o ben noti, vi sono ricche svariate pagine, e postille (e si lasciano addentellati per le prossime edizioni), o addirittura veri successivi articoli; però il mordente e le arguzie dei primi profili qui talvolta scompaiono. Ma tutti i più in vista oggi, hanno, si può dire, il loro giudizio: Alvaro, Jovine, Levi, Moravia, Pratolini, per dire alcuni nomi. A Papini credo si conceda troppo, trattandone così a lungo, anche se mordacemente (per quanto egli sia molto indicativo dello stadio della media cultura italiana d'oggi). Di Bacchelli sarebbe stato bene si fosse parlato invece senza avarizia, magari insistendosi sui difetti, ma anche sul suo tono epico, quando quella sua mole stilistica imponente è calda al punto di fusione. Per Brancati, Pavese, Vittorini, il Russo si è valso della collaborazione di G. Pampaloni; e per Svevo di quella di E. Bonora: essi dimostrano una acuta conoscenza critica degli autori trattati.

Una ampia bibliografia delle opere critiche più notevoli per servire alla storia della letteratura narrativa (pagg. 394-401) chiude il libro: utilissimo elenco, che in pratica enumera le raccolte di saggi maggiori e minori di tutti gli autori e critici moderni, in ordine alfabetico. Esso così diviene uno dei maggiori strumenti per la letteratura nostra moderna e contemporanea, ed è dei più aggiornati (si sa quanto sia difficile la specializzazione in questo campo). Nella fatica bibliografica il R. è stato aiutato da S. Antonielli.

G. De Blasi.

# ANNUNZI

Marius-François Guyard. — *La littérature comparée.* — Paris, Presses Universitaires de France, 1951 (in-16°, di pp. 128, coll. « Que sais-je ?: Le point des connaissances actuelles »). [Nel presentare con lusinghiera parola questa *mise à jour* dovuta ad un giovane e valoroso assistente in Sorbona, M.-F. Guyard, ex alunno dell'École Normale supérieure e agrégé de l'Université, ha molte ragioni dalla sua Jean-Marie Carré, direttore dell'Institut de littérature comparée della Facoltà di Lettere di Parigi: un lavoro d'insieme è più che necessario, anche come primo orientamento, in un campo dove non si sa sempre bene che la letteratura comparata non è la sola comparazione letteraria, ma una branca della storia generale con annesse e connesse questioni di metodo. Nuove cattedre sorgono in Gran Bretagna e nell'America del Nord, ma esse sono ben lungi dall'essere sempre all'altezza del loro còmpito: si pensi, del resto, ai nobili tentativi del Beall e del Friderich con la nuova rivista *Comparative Literature* che esce nell'Oregon, negli Stati Uniti d'America, e, per cura del secondo — in collaborazione col Maestro più oggi riconosciuto per tali studi, Fernard Baldensperger, professore emerito della Sorbona e della Harvard — la *Bibliography of Comparative Literature*, appunto pubblicata nel 1950 dalla University of North Carolina. Ma il centro della ricerca è sempre quello imperniato nell'Institut de littérature comparée di Parigi, dove appunto il Carré si vale da qualche anno — dopo la scomparsa del compianto Paul Van Tieghem — dell'attività molteplice di un giovane docente, Charles Dédéyan, ben noto anche per i suoi studi che toccano Montaigne e l'Italia e altri argomenti comparatistici. Si ricordi altresì che, a cura del Carré e del Bataillon, professore di letterature iberiche e dell'America latina al Collegio di Francia, continua ad uscire — nel ricordo del compianto Hazard e coi generosi consigli del Baldensperger — la *Revue de littérature comparée*, ormai più che trentennale. È dunque giunto il tempo di fare il punto in una ricerca che, da mezzo secolo e oltre, interessa gli studiosi di tutto il mondo, e anzi comincia a preoccupare per la vastità dei suoi orizzonti, ora che l'Organizzazione delle Nazioni Unite prosegue alcuni ideali — per quanto talora astratti — che furono della Società delle Nazioni e sente quindi la letteratura comparata come uno dei mezzi per unire i popoli. Ma ascoltiamo appunto il Carré nel citato *Avant-propos* del manualetto di cui andiamo dicendo: « La littérature comparée jouit actuellement en France d'une vogue aussi encourageante que préoccupante (plus de deux cents sujets de thèses inscrits à la Sorbonne depuis la Libération). Cet engoument si stimulant menace d'être

anarchique. Il faut donc savoir gré à M. M.-F. Guyard de faire le point. Son clair exposé est une mise à jour et une mise en garde ».

Vien da pensare che non è poi un gran male, se in Italia non esistono cattedre di letteratura comparata (e non solo per effetto di alcuni schietti pensieri del Croce espressi or è circa un mezzo secolo: per cui — per ragioni di metodo — si potè pensare che si gettava via l'acqua del bagno, ma col bambino dentro...). Difatti, per spontanea elezione, nella penisola si vennero formando in un clima quanto mai umanistico alcuni comparatisti di prim'ordine sia per la vastità delle ricerche, sia per l'acutezza della meditazione sui problemi. Ma si aggiunga che, proprio mentre si stava effettuando l'autonomia delle cattedre di italiano in Francia e di francese in Italia sul grande tronco della tradizione degli studi di letterature neolatine (oggi definite ufficialmente, in genere, come « letterature romanze »), erano anche abbracciati gli studi di letteratura comparata nella strada veramente reale che andava dal Medioevo al pieno Rinascimento. Erano gli aurei tempi dei pellegrinaggi a Valchiusa, e il Petrarca simboleggiava appunto — con la complessità della figura — il felice incontro di due mondi di cultura. Vennero, in sèguito, tendenze più decisamente romantiche, più ansiosamente universalistiche: e anche di questo è bene tener conto come di una generosa propaggine di ideali giunti a noi attraverso il Risorgimento.

Ora che il nostro paese possiede nel *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi* un lavoro che non è solo di volgarizzazione in merito alla conoscenza comparata delle letterature, dei capolavori e dei personaggi letterari, è giusto anche fare il punto — a nostra volta — in merito alla letteratura comparata e al contributo italiano. Fa piacere che il Guyard riconosca i meriti della scuola italiana (a p. 11), ma da più citazioni bibliografiche e metodologiche riteniamo che egli non disponga di una conoscenza del tutto completa. Difatti egli menziona, ad esempio, insieme col Croce e col Farinelli un Maestro degli studi italiani quale il compianto Momigliano, forse pensando che il IV volume dei *Problemi e orientamenti di lingua e di letteratura italiana* — da lui diretti presso il Marzorati — tratta appunto di *Letteratura comparata*. Si aggiunga che, tenendo conto delle tavole schematiche intorno ai vari settori di studio (delle quali alla fine del manualetto), si vede come il Guyard pensi sempre un po' sorbonicamente ad una delle grandi « tesi » di dottorato (per cui anche fu ricordato quel tal detto di Callimaco) e quindi non segnali nulla nei rapporti fra la Francia e l'Italia per Rabelais, Diderot, Stendhal e per vari altri. Il che sembra almeno unilaterale. Obbiettiamo, inoltre, che menzionare il *Dante et la France* di A. Counson, del 1906, e non il *Dante e la Francia*, dovuto due anni dopo al Farinelli proprio ricordato in più parti del presente manuale come un comparatista principe, significa non avere a disposizione uno

schedario del tutto organico su quanto fa la *provincia italica* nel gran mondo della letteratura comparata.

Ma non vogliamo insistere in merito ed eventuali aggiunte che il Guyard (che del resto troverà sempre nel Dédéyan un buon consigliere per le cose nostre nello stesso suo Institut de littérature comparée) potrà fare al suo lavoro. A due passi dall'edificio monumentale della Sorbona, egli può sempre rivolgersi all'Institut d'études italiennes, e *in primis*, fra i suoi docenti, al direttore Henri Bédarida, autore di una non dimenticata indagine su *Parme et la France* e di altri lavori franco-italiani. Piuttosto nel segnalare — e null'altro — questo volumetto d'una nota collana delle Presses Universitaires de France, desidereremmo consigliare al valente Guyard lo spoglio metodico di questo *Giornale*, almeno dal 1933 in poi (se ha già nelle mani i preziosi *Indici* del Dionisotti), e l'uso di due lavori di F. Neri: *Gli studi franco-italiani del primo quarto del sec. XIX* e la rassegna *Italia e paesi di lingua francese* pubblicata nella miscellanea in onore di V. Rossi, *Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana, 1886-1936*. E appunto da quel IV volume di *Letterature comparate*, a cura del Momigliano — ed è del 1949 —, tragga le indicazioni aggiunte da C. Pellegrini nelle *Relazioni fra la letteratura italiana e la letteratura francese* (e naturalmente, nel volume, i contributi di vari collaboratori per quanto riguarda le altre letterature).

A questo punto vien spontaneo sul labbro d'ogni lettore del *Giornale* — e non di esso soltanto — il menzionare almeno uno scritto italiano assai degno di interesse per ragioni di metodo: *La tavola dei valori del comparatista*, pubblicato appunto qui dal Neri, **109**, 1937, pp. 270-79. Lo abbiamo riservato a mo' di chiusa di questa prima presentazione del lavoro del Guyard, rimandando al recente volume, promosso in onore del Neri da allievi, colleghi e amici, *Letterature e leggende* (Torino, Chiantore, 1951), non solo per la ristampa di tale scritto, alle pp. 289-99, ma per tutti gli altri lavori così precisi storicamente e, insieme, tanto fini ed eleganti. Anzi — come per rimediare all'omissione, certo involontaria, del giovane assistente francese — ci piace salutare nel Neri lo studioso che, nel campo delle lettere, è rimasto più fedele all'originario spirito comparatistico nella scia delle maggiori letterature romanze e, insieme, se ne è dimostrato più libero e più signorilmente efficace. Nel nome di lui si assomma, oggi, il contributo dei comparatisti italiani.

C. Cord.].

Guido Mazzoni. — *Avviamento allo studio critico delle lettere italiane* (Manuali di Filologia e Storia Serie II; vol. III). — Firenze, Sansoni ed., 1951, in-8°, pp. 240, IV ediz. riveduta e aggiornata per cura di Carmine Jannacco, con prefaz. di Francesco Maggini e appendici di P. Rajna e E. G. Parodi. [Salutiamo con piacere la

ricomparsa di questo utile libro che, nella sua ricca materia, contenuta in così breve mole, tanto servizio già rese dalla sua prima edizione (Padova 1892) in poi allo studio della nostra letteratura; e che dal 1923 (data della III ed., o dalla ristampa di essa, 1925, subito esaurita) più non era in circolazione: esso ritornerà a formare quel primo e sodo corredo di tante pratiche ed essenziali cognizioni, che sono fondamento ad ogni onesto lavoro di critica, e merita perciò di essere sul tavolo di ogni studente e studioso di lettere.

Nella sua struttura complessiva esso si mantiene quale fu pensato dal suo autore, appunto come sintesi di lezioni propedeutiche universitarie di filologia italiana, guida generale orientativa storico-bibliografica, e nulla ha perduto del suo interesse; in più è stato ritoccato con qualche sfrondatura e con molte e utilissime aggiunte, che lo aggiornano perfettamente. È stato tralasciato un *Discorso della storia letteraria* (del 1894) e gli *Schiarimenti* ad esso del Mazzoni, che nell'ediz. del '23 dovevano, nei propositi di lui, informare ed orientare il lettore su le nuove questioni teoriche sorte dopo l'*Estetica* del Croce; e pare giusto, giacchè il *Discorso* era una esposizione e difesa, ora non più necessaria, nel « metodo storico », e il resto una discussione intorno al « metodo estetico »: si giudicò meglio lasciare all'opera il suo primitivo carattere di manuale informativo filologico erudito.

Nell'egregio lavoro dell'aggiornamento sino al 1950 lo Jannacco non si è limitato ad aggiungere le opere comparse nell'ultimo venticinquennio, ma anche ha perfezionato qualche lieve menda o lacuna rimasta; così mantenendo il succoso magistrale articolo del Rajna sul metodo di formazione di un testo critico, vi ha unita (invece dello scritto del Vandelli sul testo dei *Reali di Francia*, ora di minore interesse ed esemplarità) una molto acuta recensione del Parodi al testo critico della *Vita Nuova* procurata da Michele Barbi. I nomi dei due illustri filologi basteranno a dire l'importanza del nuovo saggio. L'opera minuta e paziente, e non scevra di responsabilità assolta dallo Jannacco paragrafo per paragrafo, è stata sorretta dall'« animoso fervore di scienziato » di V. Santoli direttore (con G. Devoto) della collezione dei manuali di Filologia e Storia. Francesco Maggini, che fu già scolaro del Mazzoni, rievoca inoltre, in un affettuoso *Ricordo*, l'immagine del maestro, e la sua scuola, compiendo amorosamente il libro (1). - g. d bl.].

---

(1) Per rendere ancor più utile il volume sarebbe stato forse necessario, al paragr. 21 del Cap. V, riguardante le storie letterarie più recenti, aggiungere un breve sintetico giudizio (come usa lo stesso Mazzoni per i critici precedenti del '700 e dell'800) sopra i volumi della *Storia letteraria* sia della prima collezione Vallardi, sia di quelli rinnovati. Troppo impegnativo? Ma nella misura e nel garbo del giudizio spicca appunto il merito del consigliere; e questo è un libro appunto di consigli e di orientamenti. Così anche sui singoli voll. della collezione vallardiana dei

MAURIZIO VITALE. — *Poeti della Prima Scuola.* — Arona, Paideia, 1951. [Inizia la serie dei testi del « Sodalizio Glottologico Milanese » questa edizione di alcuni, certamente i primi e i maggiori, rimatori della Scuola siciliana: Giacomo da Lentini, Rugieri d'Amici, Odo delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Arrigo Testa, Pier delle Vigne, Federico II, Giacomo Pugliese, Enzo re, Stefano Protonotaro e la tenzone sulla natura d'amore fra Jacopo Mostacci, Pier delle Vigne e Jacopo da Lentino.

Ad ogni poeta sono premessi rapidi cenni biografici e bibliografici. Precede l'edizione un'ampia introduzione (pp.10-100), la tavola dei codici che ci hanno trasmesso le rime edite e la tavola delle edizioni precedenti.

Nell'introduzione, divisa in capitoli e in paragrafi, il V., dopo una rapida scorsa alla produzione volgare presiciliana e dopo aver rivendicato le antiche origini della nostra letteratura, affronta il problema della lingua della poesia siciliana. Egli riprende la testimonianza di Dante (D. V. E., I, XII, 2-3), rileva che i manoscritti ci provano nelle rime irrefutabilmente il fondo siciliano della lingua,

---

« Generi letterari », qualche indicazione e giudizio sarebbero stati graditi; in essa vi sono volumi molto utili, nei loro limiti, e altri meno. Ancora, a mio criterio, era bene colmare una lacuna, che ben si intende sia stata lasciata dal Mazzoni, quando stese il suo piano iniziale, ma che ora non ha più motivo: occorre, dico, una breve rassegna ragionata sinteticamente, dei principali volumi di saggi critici, e di rassegne e discorsi letterari, e simili raccolte di articoli, che sono tanta parte dell'attività critico-storica da più di un secolo a noi, dal Foscolo almeno. In questo libro non si parla di proposito (o certo si fa il nome solo di sfuggita non rientrando nel suo disegno), dei critici maggiori nostri dei secoli passati; dico il nome del Baretti, o del Gravina e del Bettinelli, e poi dei maggiori maestri di quest'ultimi cento cinquant'anni, che non hanno il rilievo che meritano; e si tratta di avviare allo studio critico — e non solo erudito — delle nostre lettere! Occorre quindi un sintetico ma nutrito capitolo sui critici maggiori nostri; cioè una rapida storia della critica sino ad oggi, come premessa; e un elenco, dopo il Foscolo, dei maggiori volumi di saggi (esistendo già il cap. delle storie letterarie), riportando magari per taluni libri di maggiore importanza gli indici loro, o qualche estratto di questi, con alcune parole di dilucidazione. Era snaturare troppo il libro, ingrandirlo così di un nuovo capitolo? Esso non si può dire sia già sottinteso in ogni solita bibliografia analitica per autore, di cui sono ricche varie storie e varie raccolte recenti (come quella del Cordié, negli *Orientamenti* del Momigliano) perchè i saggi critici de lo Scalvini o del Tommaseo ad es., o quelli del D'Ovidio, o i *Discorsi letterari* del Carducci, o i libri del Parodi ecc., e di diversi critici viventi che non occorre dire, hanno la loro organica fisionomia, ed illuminano su precise fasi della nostra storiografia critica. Senza bisogno di ricordare le raccolte minori e minime, una rassegna dei volumi più importanti qui era al suo vero posto; fornita, come dico, di qualche rapida indicazione sugli argomenti, e sul loro carattere critico. Ne verrebbe fuori, senz'altro, una storia della nostra critica in iscorcio (il Flamini, nella così ponderata bibliografia in fondo al suo ben noto *Compendio*, non tralascia appunto un elenco, in una nota, di tali volumi): auguriamo perciò che tale capitolo possa essere aggiunto in una prossima edizione. E così sarebbe utilissimo un indice dei nomi, per ritrovare in così fitto repertorio, in breve, ogni notizia.

afferma l'autenticità del « Libro Siciliano » usufruito dal Barbieri, e conclude che la prima poesia lirica italiana fu detta e deve chiamarsi siciliana non solo perchè, come voleva Dante, « regale solium erat Sicilia », ma anche e soprattutto perchè sostanzialmente siciliana era la sua lingua.

Indi il V. espone e analizza le varie opinioni dei critici sulla caratteristica della lingua dei poeti siciliani e conclude che essa non fu nè « l'italiano aulico » voluto dal Bertoni e dal De Bartholomaeis, nè « lo stretto siciliano illustre » del Santangelo, ma un siciliano illustre, letterario, aulico, ripulito dai tratti più rozzi del vernacolo e nobilitato con latinismi e provenzalismi. Ma detta lingua è essenzialmente conquista individuale dei poeti, non esistente di per sè stessa e, pertanto, per noi impossibile a ricostruirsi.

L'ultima conclusione è quella che determina il V. all'adozione di un nuovo metodo di edizione « critica ». Infatti egli, scartati come insufficienti il metodo lachmaniano (vale a dire quello fondato sulla classificazione dei codici che ci hanno trasmesso una poesia o un gruppo di poesie) e quello del Tallgren (che consiste nel detoscanizzare il più possibile la lezione dei canzonieri per accostarla al siciliano), e come arbitrario e gratuito quello del Santangelo (che consiste nel ritradurre in siciliano le rime dei poeti della Scuola siciliana), giudica più legittima, anche se meno pretenziosa, un'edizione che si accontenti di seguire la lezione di un manoscritto scelto fra tutti come il più autorevole, discostandosene in favore di quella di un altro solo in casi di errori palesi e di passi privi di senso, e che si limiti ad indicare in nota le varianti degli altri manoscritti e qualche correzione linguistica e metrica che al critico sembri opportuna.

Sebbene il V. mostri di possedere un'ampia e sufficiente informazione sui problemi della Scuola siciliana e giunga a delle conclusioni generali sulla lingua da essi usata che io ritengo esatte, tuttavia non poche sono le manchevolezze che presenta il suo lavoro e il suo « nuovo » criterio di edizione critica più che un progresso mi sembra faccia un passo in dietro, ritornando, e forse anche in modo peggiore, all'edizione interpretativa del D'Ancona e Comparetti.

Il V. ignora — e non erano da trascurarsi — alcuni lavori del Santangelo (la recensione all'edizione delle rime di Rinaldo d'Aquino del Tallgren; *Le origini della lingua provenzaleggiante in Sicilia*, Catania 1949); conosce la sola prima edizione del *Primato linguistico dei Siciliani*; cita, ma mostra di non aver letta la prima edizione della canzone « Ben m'è venuto ». Anzi, peggio ancora, il V. mostra di aver letto troppo superficialmente gli scritti del Santangelo che egli cita: egli ritiene infatti che per il critico la lingua dei Siciliani era « lo stretto siciliano illustre », senza accorgersi che una tale espressione costituisce uno sproposito che il Santangelo non ha mai sostenuto: di fatti se la lingua dei Siciliani fosse stata lo

« stretto » loro dialetto, non sarebbe stata il siciliano illustre (vale a dire il siciliano ripulito dai suoi municipalismi e nobilitato con l'accostamento alle lingue letterarie allora accreditate, il latino e il provenzale), che il Santangelo sostiene e cerca di ricostruire nelle sue ritraduzioni delle rime dei Siciliani, prendendo a modello la canzone di Stefano Protonotaro « Pir meu cori alligrari ». Inoltre le ritraduzioni del Santangelo sono operate sulla ricostruzione critica di metodo lachmaniano del testo delle poesie, e non sono semplici ritraduzioni del testo di una poesia quale ci è stato trasmesso da un codice, come pare si desuma dalle pagine del V. Ma inesattezze di tal fatta non sono le sole nel suo volume, dato che egli parla per esteso dell'opinione del De Bartholomaeis sul volgare illustre, senza accorgersi che quest'ultimo accetta senza ulteriori aggiunte quanto in proposito aveva sostenuto il Monaci.

Ma soprattutto è da obiettare al V. una poco chiara idea del volgare illustre siciliano e del come esso venisse raggiunto dai rimatori di quella scuola. Il V. sostiene infatti che i Siciliani poetarono nel loro dialetto dirozzato dai tratti più forti del vernacolo e reso illustre con latinismi e provenzalismi: e tuttavia egli accetta come legittima l'opinione del Debenedetti sulla lingua della canzone di Stefano Protonotaro, cioè ammette che nella lingua di Stefano ci siano, oltre a latinismi e provenzalismi, anche meridionalismi e, ancor peggio, toscanismi. Ma come mai un siciliano avrebbe potuto accogliere nel suo volgare meridionalismi e toscanismi, se gli altri dialetti meridionali e il toscano non avevano allora autorità letteraria e i poeti di quelle regioni cercavano, proprio al contrario, di accostare quanto più potevano e sapevano il loro volgare al siciliano? Se meridionalismi e toscanismi vi fossero nel componimento di Stefano, sarebbero da addebitarsi ai copisti e da rigettarsi in una edizione critica del testo. Ma non vi sono, come ha dimostrato il Santangelo. Invece meridionalismi e toscanismi sono legittimi rispettivamente in poeti dell'Italia meridionale e della Toscana, appartenenti alla Scuola siciliana, perchè essi cercarono di accostare il loro dialetto al siciliano che in quel tempo aveva acquistato preminenza letteraria sugli altri volgari italiani.

Il problema della prevalenza letteraria del siciliano sugli altri dialetti d'Italia non è stato, a dire il vero, adeguatamente affrontato e risolto dal V. È vero, fino ad un certo punto, come pensa il V. che il siciliano illustre del XIII sec. sia una conquista individuale di ciascuno di quei rimatori; ma, poichè essi facevano tutti quanti capo alla corte sveva dove più o meno a lungo avevano soggiornato, quel volgare era divenuto anche una realtà concreta, vale a dire un fenomeno non solo individuale, ma anche e soprattutto collettivo.

Ma se ciò è vero, il nuovo metodo di edizione critica proposto e attuato dal V. viene a perdere il suo primo fondamento teorico.

Esso nasce inoltre da un'errata e superficiale valutazione del metodo lachmaniano: errata, perchè l'indipendenza dei codici che conservano una poesia non è giustificata da qualche lezione che essi abbiano caratteristica, nè la loro classificazione può essere effettuata sulle semplici convenienze, bensì soltanto sugli errori che essi hanno comuni; superficiale, perchè un'edizione critica di metodo lachmaniano non è mai risultata troppo meccanica, essendo generalmente frutto di un'attenta elaborazione critica da parte dell'editore.

Se si tiene presente che con un'edizione critica di tipo lachmaniano nessun editore di buon senso ha mai presunto di ottenere proprio il testo quale è stato dettato dal poeta, essa, in quanto ricostruzione approssimativa dell'originale, si presenta ben più legittima di quella offerta dal V. nel suo volume. Infatti, con quale diritto il V. ritiene che un codice sia più autorevole di un altro? su che fondamento può preferire la lezione di esso? e come mai può sostenere più legittima di un'edizione critica lachmanniana un'edizione che si limiti a riportare passivamente il testo di un codice che già a priori si è riconosciuto alterato e deformato per opera dei copisti? Infine, se si sostiene che i Siciliani scrissero nel loro dialetto illustre, perchè mai il critico non ha diritto di intervenire nel testo, neanche quando nella rima è ovvia l'alterazione toscana operata dagli amanuensi? Tralascio di rilevare molte inesattezze minori.

In conclusione, per la sede ove è stata pubblicata, molto minore superficialità e maggiore maturazione dei problemi era da aspettarsi dall'edizione del V., la quale, per la sua stessa impostazione, riesce di scarsa utilità per chi voglia leggere le rime dei nostri più antichi poeti. B. Panvini].

Ettore Li Gotti. — *Volgare nostro siculo - Crestomazia dei testi in antico siciliano del secolo XIV* - Parte I *Testi non letterari.* — Firenze, « La Nuova Italia » editrice, 1951. [Utile per lo studioso di siciliano antico si presenta questa accorta scelta di testi non letterari siciliani del XIV secolo. Vi vengono pubblicati infatti quelli che meglio caratterizzano il linguaggio di quei tempi: testi cioè che recano toponimi, indicazioni geografiche ed elenchi di oggetti, merci e derrate, che presentano più elevata percentuale di latinismi e di francesismi, o che sembrano trascrizione vera e propria di testi latini.

Ognuno dei testi pubblicati è preceduto da un'accurata bibliografia e da osservazioni linguistiche, ed è accompagnato da opportune note illustrative.

Ad utilità dello studioso il Li Gotti premette alla sua edizione un elenco completo dei documenti d'archivio siciliani fino al 1390.

Nella premessa il Li Gotti, dopo aver ricordato gli studi precedenti di antico siciliano ed aver rilevato come i documenti del se-

colo XIV, accresciuti da recenti scoperte, deliniino bene una cultura e una lingua che si configura con caratteri differenti da quella fridericiana, apparentandosi invece coi linguaggi volgari dell'Italia romanza tra il secolo XIV e XV, espone i criteri che lo hanno guidato nella sua edizione. Egli dichiara di aver preferito, essendoci i testi pervenuti in esemplare unico, un'edizione pressochè diplomatica, in quanto più opportuno ha ritenuto *primum intelligere, deinde emendare*. Così pure lo scioglimento dei nessi a doppio esito (pir - per, con - cun - cum), impossibile a determinarsi con esattezza, è stato eseguito calcolando le preferenze dello scrittore.

A molte inesattezze della presente edizione, dovute ad affrettata pubblicazione, farà ammenda una lunga errata corrige che il Li Gotti intende stampare fra poco.

Tenendo conto di ciò, mi limito ad osservare che molto discutibile si presenta soltanto la sua convinzione di potere, attraverso i testi pubblicati, distinguere le varie parlate dell'Isola del XIV secolo. B. Panvini].

Nino Scivoletto — *Fra Salimbene da Parma e la storia politica e religiosa del secolo XIII*. — Bari, Laterza, 1950, pp. 182. [La figura di fra Salimbene da Parma è una delle più singolari e bizzarre dell'età comunale italiana: frate senza vera vocazione, carattere facilone, pieno di spontaneità e di ingenuità, di malizia e di vivace, per quanto superficiale, spirito d'osservazione, può a buon diritto essere considerato come il primo giornalista del tempo moderno, e la sua vasta *Cronica*, in parte perduta, come il più smaliziato, svagato, pettegolo e divertente *reportage* sulla vita del secolo XIII.

Difficile impresa quindi cercar di mettere un po' d'ordine in quel brulicare di vita, cercare di rintracciare in questo accavallarsi di episodi, di notizie, di fattacci, di figure grandi e piccole un filo conduttore, di trovare una qualche coerenza o anche soltanto delle convinzioni. Impresa disperata, perchè intendimenti convinzioni e coerenza Fra Salimbene non ebbe certo mai, ma solo un appassionato incoercibile desiderio di vagabondare, udire cose nuove, vedere paesi, città, personaggi.

Lo Scivoletto si è accinto a questo non facile compito con molta fede e conoscenza del cronista e della sua opera. Ha cominciato col darci un nutrito capitolo in cui traccia dapprima un'ampia biografia di Fra Salimbene, traendo dalla *Cronica* gran copia di notizie e cercando di mettere ordine fra quelle talora contradditorie. Tratta quindi di quelle che furono o poterono essere le opere perdute del frate, per venire all'opera sua di gran lunga più importante, la *Cronica*, alle sue edizioni, manoscritto e bibliografia.

Viene poi alla questione delle fonti della *Cronica*, e delle relazioni con le cronache precedenti di Sicardo e di Alberto Miglioli, opponen-

dosi all'opinione dell'Holder Hegger circa la parziale derivazione da quest'ultimo, ma senza portare in contrario se non fragili induzioni e senza chiedersi donde fra Salimbene abbia potuto trarre il racconto degli eventi fra il 1213 (anno in cui termina Sicardo) e il 1234-36, quando egli potè essere testimonio oculare.

Nel secondo capitolo, l'A., propostosi di esaminare come la vita politica si rifletta nella *Cronica*, passa in rassegna figure e avvenimenti di quell'età, con le parole e gli occhi del cronista, rinviando ogni valutazione di lui, come tale, a un capitolo finale. È evidente tuttavia, che nessun significato può avere per noi la piacevole lettura delle sue macchiette, se non messa strettamente in funzione di una valutazione del suo giudizio e della sua comprensione storica. Può quindi sembrare discutibile l'esaminare nel secondo capitolo come la vita politica si rifletta nella *Cronica*, e aspettare il capitolo quarto per chiedersi se e come il cronista abbia saputo cogliere l'intima essenza dei fatti storici e quale sia stata l'originalità e il tradizionalismo della sua concezione storiografica.

Al capitolo sulla vita politica si contrappone un capitolo sulla vita religiosa, ma anche qui il vero e proprio studio della psicologia religiosa del frate è rimandato a un altro capitolo, per concludere che egli rimase in sostanza un buon laico. Ma si può giungere a questa conclusione? Certo Salimbene rimase tenacemente invischiato nella carnalità, certo il suo animo è per lo più fazioso, poco caritatevole, intollerante e vendicativo: ma la sua mentalità non è quella di un laico, anzi ci appare imbevuta di un'intensa religiosità, seppure rozza e passionale come quella della maggior parte dei suoi contemporanei, vestissero o no il saio. Nè mi pare si possa dire di lui che altra importanza non ebbe nella storia dell'ordine se non quella di essere un esempio della mediocre stoffa di molti francescani della seconda generazione. La sua cultura religiosa poi, che fu abbastanza vasta, ci attesta con una, almeno, delle sue opere perdute, un certo sforzo di approfondimento e un interesse abbastanza vivo per le questioni teologiche, sì che ci pare sia stata qualcosa più di uno « schermo sotto cui si nascose la sua anima di impulsivo ». C'è poi la questione del suo gioachimismo, che meritava di essere presa più attentamente in considerazione; quali le influenze che lo fecero restar tale fino al 1260, quali quelle che lo staccarono da questa corrente spirituale? e l'avervi aderito per tanto tempo non è già di per sè una prova che il suo animo non era completamente insensibile a preoccupazione di questa indole?

Forse fu un errore quello di aver adottato una partizione scolastica, che era destinata a impedire lo studio complessivo della psicologia del frate. E non si può dire che manchino le notazioni che avrebbero potuto formare il tessuto di un tale ritratto, chè anzi molte

ve ne sono di acute e di fini, ma troppo disperse però e mescolate a un'esteriore parafrasi del testo. Lo storico poi che cerchi la soluzione di quei problemi critici che ogni fonte storica presenta, non li troverà forse trattati con sufficiente rigore scientifico, e avrà da lamentare qualche deficienza di spirito storico e qualche ingenuità; come quella di chiedersi se Fra Salimbene abbia o no amata l'Italia o compreso come Carlo d'Angiò e Pietro d'Aragona « erano ambedue stranieri venuti soltanto a conquistare una terra, e che il loro dominio, come la loro guerra condotta in Italia era dannosa alle nostre belle regioni ». Nel complesso però, nonostante queste mende, un lavoro che colma una lacuna, che merita elogio per la passione e l'onestà con cui fu condotto, e che ha il merito di invogliare il lettore, storico o no, a rileggersi le amene pagine del frate vagabondo.

M. C. Daviso].

Collège de France. Chaire de littérature et civilisation italienne. — *Leçon inaugurale faite le Mardi 4 Décembre 1951 par* M. André Pézard, Professeur. — (Nogent-leRotrou, Impr. Daupeley-Gouverneur, 1952), in-8°, di pp. 42. [Il 4 dicembre 1951, alla presenza di Edmond Faral, administrateur del Collegio di Francia, e di colleghi, amici e discepoli, il Pézard — chiamato alla nuova cattedra di Letteratura e civiltà italiana — ha svolto la sua prolusione con quella chiarezza e, insieme, quella umana e bella cordialità che è nota. Seppure con la dichiarata modestia di chi dalla Facoltà lionese si accingeva a salire su quella cattedra, da poco lasciata — per limiti d'età — da Augustin Renaudet, l'autore del recente (e discusso, com'è destino dei libri vivi) *Dante sous la pluie de feu* ha fatto la storia dell'italianismo al Collège stesso. Ha quindi avuto buon gioco nel mostrare come attorno al nome di Dante si siano, per lo più, unite le forze che intendevano mostrare nell'Italia una delle patrie ideali della dignità e della libertà umana.

Proprio con Dante la letteratura italiana penetra ufficialmente nel Collège: alla fine del 1841 Edgar Quinet lasciava l'Università di Lione (dove da due anni era professore di letterature straniere) per salire la nuova cattedra di Storia delle letterature e delle istituzioni comparate dell'Europa meridionale. Conoscono il frutto delle sue meditazioni i lettori della seconda parte di *Allemagne et Italie*e, soprattutto, delle *Révolutions d'Italie* (alla cui compagine e alla cui ispirazione tanto dovette fin la *Storia della letteratura italiana* delnostro De Sanctis). E quando il Quinet per amor di libertà lascia il Collège, Jean-Jacques Ampère tratta nei propri corsi — e non forse per caso — alcuni dei suoi stessi temi, con particolare riguardo all'Italia. Nuova luce intorno alla letteratura e alla civiltà della penisola sarebbe poi venuta, col passare dei decenni, dagli insegnamenti di un filologo romanzo quale Paul Meyer e di un ispanista quale Alfred Morel-Fatio.

Per venire ad anni più a noi vicini, ecco dal 1925 l'appassionato magistero del rimpianto Paul Hazard, che riserbò sempre all'Italia *pars magna* dei suoi corsi di letterature comparate, e, inoltre, di Étienne Gilson — ora in America — le importanti lezioni su Dante e sul Petrarca, autori da lui tanto studiati nel quadro della storia della filosofia medievale; ed ecco, in fine, l'insegnamento pensoso e severo di uno storico quale Augustin Renaudet che sulla cattedra di Storia della civiltà italiana (come con lui si chiamava) ha voluto essere sulla linea del Quinet e ha propugnato fra i suoi uditori, parlando di Dante e del Machiavelli, la meditata conoscenza di alcuni dei testi più schietti e universalmente validi della nostra tradizione letteraria.

Col nome del Renaudet (le cui affettuose onoranze in Sorbona — da parte di amici e discepoli che gli offrivano un volume miscellaneo di studi in suo onore — hanno potuto coincidere, settimane sono, con l'apparizione del suo *Dante humaniste*) il Pézard ha iniziato il suo corso sull'Ulisse dantesco. E così egli continua la bella tradizione, iniziata al Collegio di Francia da almeno un secolo. Sempre sulle rive della Senna l'*exul immeritus* simboleggia l'Italia: ed è un Dante poeta che, come se ancor lottasse coi versi contro i suoi nemici politici, è stato effigiato nel marmo — proprio dinanzi al collegio fondato da Francesco I — in una scena che rievoca la sua maggiore creazione, la *Commedia*. C. Cord.].

Guido Di Pino. — *La figurazione della luce nella Divina Commedia*. — « La Nuova Italia », Firenze, 1952, pp. 181. [La parola di Dante condensa, con forza inesausta e risorgente genialità, impressioni scultoree, pittoriche e musicali. Quindi una ricerca sui valori espressivi del poema, che si attuano in queste tre forme, è ugualmente legittima: in una singola direzione, come nella prevalenza, a volta a volta, dell'una forma o dell'altra; o anche nella loro confluenza. Il Di Pino si è rivolto ad indagare il lato pittorico e luministico, attenendosi rigorosamente al tema, che egli ha trattato con chiarezza di impostazione e sviluppo adeguato. Il libro contiene una premessa generale sull'importanza della luce nell'allegoria dantesca e una trattazione particolare di questo motivo nella poesia delle tre cantiche.

La premessa si appoggia su precisi riferimenti al *Convivio*, a san Bonaventura, a san Tommaso (la luce è « inter omnes ... sensibiles affectus spiritualior »), che hanno il merito di togliere questo motivo della luce da un'interpretazione generica e di attribuirgli decisamente una ben ragionata funzione. Però occorre avvertire che il Di Pino — come accade di frequente a chi tratta con amore temi particolari — tende a dare un rilievo straordinario alla pittoricità della poesia dantesca: « La maggior intuizione di Dante, nella idea-

zione del suo inferno, è la scoperta della potenza figurativa dell'ombra » (p. 39). Più sotto: « E se la loro vanità [quella delle figure dei dannati] pare persona, questo è effetto dell'ira o veemenza o dolore che si addensa sui volti e pare sbalzi, con l'anima, le linee della persona » (p. 40). Forse si vuole precisare troppo la distinzione fra scultura e pittura nella parola dantesca, non pensando abbastanza che questi richiami sono sempre allusivi e approssimati. La parola non diventa mai interamente nè quadro nè statua nè sinfonia. Siamo noi interpreti che, disposti e penetrati più addentro all'una o all'altra di queste arti, trasponiamo immaginosamente alla poesia concetti e definizioni che sono sostanzialmente appartenenti alle altre arti. Da tale distinzione che il Di Pino ha così rigidamente segnata deriva qualche affermazione non del tutto accettabile: « le armonie del Paradiso lasciano una suggestione che è più luminosa che di suono... » (p. 28). E si citano appropriatamente, a sostegno di questa tesi, i pesci nella peschiera tranquilla e pura del c. V del *Paradiso*. Ma c'è anche il « Gloria » del c. XXVII, il tuono che accompagna l'invettiva di san Pier Damiano, la circulata melodia dell'arcangelo Gabriele; e il silenzio che i contemplanti si impongono per riguardo alla fragilità delle percezioni di Dante dimostra che il motivo del suono è concepito come abituale nell'esultanza dei più alti cieli e che qui lo si abbandona solo per eccezione.

« In tutto il discorso di Ciacco col poeta non c'è una sola nota di vigore, ma quel sentimento di gravezza e di pianto (« tenendo l'altra sotto gravi pesi, come che di ciò pianga... »; « diverse colpe giù li grava al fondo... », ib. 71-78) che è il tema pittorico di questo paesaggio di gente abbattuta » (p. 51). Forse è un accordo cercato troppo sottilmente. Il discorso politico nasce dall'interesse di Dante per gli avvenimenti fiorentini; e per questo è venuto a forzare anche la modesta personalità del dannato. Perciò credo che il poeta, nell'atto di scrivere la profezia sulla caduta dei Bianchi, pensasse solo a questa e dimenticasse il tema di sfondo pittorico. Anche il rapporto tra il « molle » figurare dei golosi e la rappresentazione di Pluto mi sembra alquanto escogitato. *Infiata labbia, maledetto lupo* portano la rappresentazione su un piano diverso. Poi Pluto si svuota effettivamente di vitalità e di tensione; ma non perchè Dante pensi ormai più ai golosi immedesimati nel fango, ma per significare un'altra volta la potenza inderogabile del comando divino ribattuto con impeto nelle parole di Virgilio.

Un altro sviluppo troppo immaginoso lo troverei nell'insistere sull'impotente elegia di Aletto (p. 96). Il testo dantesco non comporta qui eccessivi ampliamenti:

> « Quest'è Megera dal sinistro canto;
> quella che piange dal destro è Aletto;
> Tesifone è nel mezzo »; e tacque a tanto. (*Inf.* IX, 46-48).

Virgilio spiega a Dante chi sieno le tre figure indemoniate apparse sugli spalti della città di Dite: Megera a sinistra, Aletto a destra, Tesifone nel mezzo. L'espressione *a tanto* (= così poco) ci fa capire che Dante si era limitato a precisare la posizione delle Furie. Se il poeta è così esplicito, perchè caricare questo verso — che è semplicemente enunciativo — di tante suggestioni?

A p. 115, a proposito di Pia, si trova: « Al cadere di questa luce di acque violente, la giornata di Pia; una giornata quieta che alza sul profilo della Maremma mortale, il lume breve di un volto e di una gemma ». Il tono è senza dubbio smorzato, l'affettuosità femminilmente sollecita. Ma, pure in questo tono, si rammenta un delitto e l'accento batte su *salsi* più che su *gemma*, con un trepido rimproverare ed evocare.

La qualità e la serietà metodica del libro mi hanno imposto queste puntuali e parziali riserve. Gli apporti positivi sono molto più numerosi. E non solo a proposito del *Purgatorio*, in cui la ricerca del pittorico ha un più evidente e saldo fondamento, ma anche nell'*Inferno*, dove il Di Pino ha rilevato acutamente aspetti un po' trascurati della poesia dantesca: « Le visioni di maggiore sgomento, il terrifico di certe apparizioni — Gerione, i serpenti, Bertram dal Bornio, i giganti ecc. — prendono forza fantastica da quel dissiparsi puntuale delle tenebre, che provoca subiti riconoscimenti e svela impreveduti orrori » (p. 39).

Molto buono il capitolo sul Paradiso terrestre, trattato con osservazioni penetranti, con larghezza e ricchezza di richiami: vi si dimostra a pieno la capacità di seguire la creazione poetica nel suo sviluppo, di rivederla con occhio sicuro nel suo insieme: « Ma dalla *Vita Nuova* al *Purgatorio*, tutto il disegno ha preso saldezza: la coscienza figurativa dell'artista, avvalorata dalle dirette esperienze dell'uomo (« come pintor che con essemplo pinga », XXXII, 67), rafforza, in questo ritrovamento edenico della donna, le immaginazioni giovanili » (p. 143).

Il libro trova alcuni spunti iniziali nel commento dantesco del Momigliano, alla cui memoria il libro è dedicato. Ma il critico ha trattato l'argomento con una finezza lucida e logica che si vuol condensare in affermazioni rapide e precise. Il Di Pino non tende a sviluppare i motivi più congeniali dello scrittore commentato con larghi e affettuosi abbandoni, con indugi di scrittore che ricostruisce per vie varie l'opera del poeta, ma è attento a mettere in luce i valori espressivi di tipo esclusivamente luministico. Solo in qualche tratto, in certe acutezze di ripresa e di rapporti, è chiaramente visibile l'influsso del Maestro.

Così il libro, per una via sua svelta e diritta, porta alla critica dantesca un contributo apprezzabile di fini notazioni su Dante poeta-pittore. N. Bruscoli].

*Li fatti de Spagna*, testo settentrionale trecentesco già detto « Viaggio di Carlo Magno in Ispagna », edito e illustrato da RUGGERO M. RUGGIERI, vol. I. — Modena, Società Tipografica Modenese, 1951 (nella collana « Studi e testi » dell'Istituto di Filologia romanza della Università di Roma), pp. 184. [Di questo romanzo trecentesco (conservato nel cod. 553 della Biblioteca Universitaria di Pavia), che rielabora, come è noto, la materia dell'*Entrée di Espagne*, della cosiddetta *Prise de Pampelune*, dei rifacimenti della *Chanson de Roland* che vanno sotto il nome di *Roncevaux* e del *Galien*, aveva dato nel 1871 una edizione, a Bologna, per i tipi di Gaetano Romagnoli, nelle dispense CXXIII-CXXIV della « Scelta di curiosità letterarie inedite o rare », Antonio Ceruti, col titolo *Il viaggio di Carlo Magno in Ispagna*, ricavato dal primo capitolo; ma in modo molto scorretto, poichè, avendo ritenuto che l'opera fosse stata originariamente scritta da un autore toscano, aveva ardito sostituire ovunque parole e frasi toscane a quelle settentrionali o lombarde originarie, che gli parevano alterazioni introdotte da amanuensi non toscani, e mutare ad arbitrio il testo in molti luoghi, per togliere, com'egli dice, « i troppi arcaismi e solecismi » (p. XVII, n.), e aveva per di più omesso frequentemente parole e frasi intere; sì che il libro poteva dirsi, più che una edizione, un infelice rimaneggiamento. L'edizione del Ceruti, pur così difettosa, ebbe tuttavia l'utilità di far conoscere l'opera: infatti, mentre nè l'*Histoire poétique de Charlemagne* di Gaston Paris (Paris, Franck, 1865) nè la prima edizione delle *Épopées françaises* del Gautier (Paris, Palmé, 1865-1868) facevano cenno del romanzo, il Gautier nella seconda edizione delle *Épopées françaises* ne affrontò per la prima volta lo studio (dato che il Ceruti ne aveva trattato molto superficialmente, e con non pochi errori, nella introduzione premessa al testo), ne mise in luce l'interesse e ne analizzò diffusamente il contenuto, mettendolo a confronto con le *chansons de geste* da cui direttamente o indirettamente deriva (1). Successivamente riprese ampiamente in esame il nostro testo il Thomas — dopo averne fatto fuggevolmente menzione nelle sue *Nouvelles recherches sur l'Entrée de Spagne* (Paris, Thorin, 1882, p. 42) — nell'introduzione all'edizione critica dell'*Entrée d'Espagne* (2), indagandone e precisandone soprattutto i

(1) *Les épopées françaises*[2], III, Paris, Palmé 1880, p. 294 e segg., 332 e seg., 407, 408, 426 e segg., 455 e segg., 461 e segg., 560, 583 e segg.; cfr. II, ibid., 1892, p. 359 e 362 e segg. All'inclusione di un rifacimento del *Galien* entro la materia dei *Roncevaux* nel nostro romanzo accennò anche G. Paris nel suo studio su *La chanson du Pèlerinage de Charlemagne*, in « Romania », IX, 1880, p. 3, n.

(2) *L'Entrée d'Espagne*, chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit unique de Venise par ANTOINE THOMAS, Paris, Didot, 1913 (nella collana della « Société des anciens textes français », I, p. LXXVIII e segg. v. anche p. XIX, LXIX, LXX e LXXXII.

rapporti con l'*Entrée*. Sul romanzo ritornarono più recentemente altri studiosi: il Bertoni, che nel suo « excursus » *La « Chanson de Roland » e l'Italia*, inserito nell'*editio maior* della *Chanson de Roland* (Firenze, Olschki, 1936), non trascurò di trattarne adeguatamente (p. 154 e segg.) — benchè in modo assai breve, in armonia col disegno del suo studio, — contribuendo a mantener vivo l'interesse intorno all'opera; il Catalano, che nella vastissima introduzione premessa alla sua edizione della *Spagna* in ottave riprese, allargò e approfondì le indagini del Thomas, riesaminando tutte le questioni riguardanti il nostro testo, in particolar modo confrontandolo con molta cura con la *Spagna* in rima e in prosa (1); il Roques, che nel 1940-41 rivolse di nuovo l'attenzione ad esso per illustrarne il poemetto provenzale da lui intitolato *Ronsasvals*, che già aveva pubblicato fin dal 1932, mettendo in risalto numerose interessanti concordanze tra i due testi (2), e in seguito rilevò varie concordanze anche tra il *Viaggio* e l'altro poemetto provenzale designato col titolo *Roland à Saragosse*, deducendone considerazioni assai notevoli (3).

Da tutte queste ricerche sempre più notevole appariva l'importanza del romanzo, e si faceva maggiormente sentire l'esigenza di averne a disposizione un'edizione più soddisfacente di quella del Ceruti, i cui difetti erano stati concordemente deplorati sia dal Thomas (introduzione all'*Entrée*, cit., p. LXXIX) che dal Bertoni (op. cit., p. 439), sia dal Catalano (op. cit., p. 194 e segg.) che dal Roques (nella recensione all'ediz. della *Spagna* del Catalano, in *Romania*, LXVII, 1942-43, p. 378 e segg.); tanto più che tali manchevolezze erano state ancor più chiaramente messe in evidenza dalla pubblicazione, nella lezione originale, di un episodio del romanzo — quello della morte di Orlando — riportato dal Bertoni;

---

(1) *La Spagna*, poema cavalleresco del sec. XIV, edito ed illustrato da MICHELE CATALANO, I, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939, principalm. p. 193 e segg. (ma del *Viaggio* si parla frequentissimamente in tutto il volume).

(2) M. ROQUES, « *Ronsasvals* », *poème épique provençal*, premier article, in « Romania », LVIII, 1932, p. 1 e segg.; deuxième article, ibid., p. 161 e segg.; troisième article, in « Romania », LXVI, 1940-41, p. 433 e segg. Quest'ultimo articolo studia le fonti e esamina i caratteri del poemetto, e qui si accenna anche al *Viaggio di Carlo Magno*: i primi due sono dedicati all'edizione e all'analisi del testo.

(3) M. ROQUES, « *Roland à Saragosse* », *poème épique provençal*, premier article, in « Romania », LXVII, 1942-43, p. 289 e segg.; deuxième article, in « Romania », LXVIII, 1944-45, p. 18 e segg.; troisième article, in « Romania », LXIX, 1946-47, p. 317 e segg. Il primo articolo dà l'analisi e l'edizione del testo, il secondo studia il poemetto e cerca di determinarne le fonti (ed è qui che si fanno i richiami al *Viaggio*); il terzo studia la versificazione, la lingua, la composizione e lo stile tanto del poemetto intitolato *Ronsasvals* quanto del *Roland à Saragosse*, e formula ipotesi intorno all'autore (o agli autori) e all'epoca di composizione dei due testi. Del *Roland à Saragosse* il Roques aveva dato un'analisi e un saggio del testo nell'*Homenaje ofrecido a Ménendez Pidal*, Madrid, 1925, III, p. 497 e segg. Cfr. anche A. RONCAGLIA, « *Roland a Saragossa* », in « Cultura neolatina », X, 1950, p. 63 e segg.

a titolo di saggio, nell'appendice della citata *editio maior* della *Chanson de Roland* (p. 439 e segg.), e di vari passi riferiti dal Catalano nel corso delle sue ricerche, nella introduzione alla *Spagna* in rima sopra ricordata. Il desiderio degli studiosi è stato ora appagato da R. M. Ruggieri con questo volume (compreso nella collezione di studi e testi dell'Istituto di Filologia romanza dell'Università di Roma, diretta da Angelo Monteverdi) (1), nel quale egli ripresenta l'importante romanzo, col nuovo e più opportuno titolo *Li fatti de Spagna* — desunto, seguendo una felice osservazione del Catalano (op. cit., p. 194, n.), dalle ultime righe del manoscritto (2) —, nella sua forma originale, attenendosi fedelmente alla lezione del codice, anche nella grafia, e discostandosene solo nei luoghi che appaiono corrotti, avendo cura però di registrare la lezione del manoscritto nell'apparato, nel quale sono anche suggeriti in forma dubitativa altri emendamenti. Poichè tuttavia in secondo volume, che vedrà prossimamente la luce, conterrà lo studio delle fonti e della lingua del romanzo, e una particolareggiata esposizione dei criteri con cui il testo è stato edito (qui al testo è premessa solo una prefazione di due pagine), ci limitiamo per ora ad annunciare rapidamente l'uscita dell'opera, rimandando al momento in cui anche il secondo volume sarà stato pubblicato un più ampio discorso. Aggiungeremo soltanto che al testo del romanzo in questo primo volume il Ruggieri ha fatto seguire molto opportunamente un indice dei nomi propri assai ampio e diligente, molto utile per ogni indagine sul romanzo, e in particolare per lo studio delle molteplici fonti di cui il rifacitore si è servito. Ci auguriamo che il secondo volume non si faccia attendere molto, e che il Ruggieri includa in esso anche un accurato glossario, dato il notevole interesse linguistico del testo. M. Boni].

(1) Vogliamo ricordare qui in nota, poichè non ne è stato fatto cenno altrove in questa rivista, che nelle pubblicazioni dello stesso Istituto, ma nella serie minore (« Testi e manuali ») il Ruggieri ha pubblicato nel 1949 due utili volumetti (*Testi antichi romanzi*, I. *Facsimili*, II. *Trascrizioni*), destinati particolarmente ai corsi universitari di filologia romanza e di paleografia, contenenti in 54 tavole i facsimili di 44 testi romanzi, scelti fra i più antichi e significativi, e le relative trascrizioni, accompagnate da diligenti note informative, in cui si danno indicazioni riguardo alla data del testo, alla ubicazione, alla provenienza, alla data e al tipo di scrittura del codice, e alle edizioni critiche e agli studi più recenti e notevoli. Interessano l'antico italiano i testi 4-17, che sono: l'indovinello veronese, il placito di Capua, il placito di Sessa Aurunca, due placiti di Teano, la formula di confessione umbra, la postilla amiatina, l'iscrizione di S. Clemente, l'iscrizione del Duomo di Ferrara, il testimoniale volterrano, il ritmo giullaresco toscano, il ritmo bellunese, il lamento di Maria di Montecassino e il cantico di Frate Sole di S. Francesco. Opportunamente il Ruggieri non si è limitato, ove occorresse, a trascrivere il testo romanzo propriamente detto, ma ha dato la trascrizione anche dei brani ad esso estranei eventualmente contenuti dal facsimile, spesso di notevole interesse per gli studiosi.

(2) Ivi infatti si legge (c. XLII r.): « E in questa parte pyù non se scrive delli fati de Spagnya ».

[Sull'importanza avuta da mercanti e banchieri italiani nello sviluppo e nelle affermazioni della civiltà del Rinascimento reca nuovi contributi uno studio di Yves Renouard, preside della Facoltà di lettere di Bordeaux: *Les hommes d'affaire italiens et l'avènement de la Renaissance*, conferenza originariamente tenuta nell'Instituto de Coimbra il 18 marzo 1949 (Coimbra Editora, Limitada, 1949, Separata da *O Instituto*, vol. 113°) Sono notevoli, nella conclusione, le seguenti osservazioni: « ... la Renaissance ne s'est implantée que parce que le hommes d'affaires avaient déja créé inconsciamment le climat intellectuel et moral qui lui était favorable; elle s'est développée parce qu'ils constituaient un milieu social suffisamment ample et influent et qu'ils avaient les moyens matériels d'en soutenir les promoteurs, hommes de lettres et artistes, de tenter personnellement toutes les experiences dispendieuses. Ils ont permis et suscité l'éclosion d'une nouvelle forme de civilisation et l'ont rendu durable... ».

In un campo così interessante di studi di storia economica vanno ricordati dello stesso autore il recente libro su *Les hommes d'affaires italiens du Moyen Age* (Paris, Colin, 1949) e le due « tesi » — del 1942 — su *Les relations des Papes d'Avignon et des compagnies commerciales et bancaires de 1316 à 1378* (ivi, de Boccard) e le *Recherches sur les compagnies commerciales et bancaires utilisées par les Papes d'Avignon avant le Grand Schisme* (ivi, Les Presses Universitaires de France). Si aggiunga il recente contributo su *Le rôle des hommes d'affaires italiens au cours du Moyen Age* (negli *Studi in onore di Gino Luzzato*, t. I, Milano, Giuffrè, 1950, pp. 47-55). C. Cord.].

Giorgio Santangelo. — *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*. — Firenze, Sansoni, 1950, vol. in 16° di pp. 129 (« Bibl. del Leonardo »). [Come è annunciato nel titolo, l'A. studia un aspetto particolare della complessa personalità del Bembo, il più elegante e compiuto rappresentante del Rinascimento italiano e conduce, con serietà e finezza, su un punto ben particolare e un problema ben limitato, un'indagine assai accurata.

Il Santangelo prende posizione netta — alle volte appassionatamente polemica — contro l'interpretazione della critica tradizionale (Leopardi, Carducci, Graf, Spingarn) la quale, nel giudicare il Bembo « un freddo retore, senz'anima e senza gusto, pedante in fatto di stile e di lingua » (p. 24), ne altera la reale fisionomia.

La tesi del Santangelo è per l'originalità del pensiero critico bembiano; originalità che deriva dal « concetto che [egli] ebbe della poesia come sintesi di tradizione e ispirazione e della lettura di poesia quale punto d'incontro della tecnica e dell'educazione letteraria con il gusto del soggetto giudicante » (p. 15).

Perciò il ciceroniano Bembo, che si sentiva legato al Petrarca da una vivissima affinità estetica, seppe cogliere, per primo, una delle

più essenziali caratteristiche del grande trecentista: la musicalità. Il riconoscimento del valore musicale, invero, e della potenza creatrice della parola, il « calore » della persuasione, rapitrice dell'animo di chi ascolta — come il Bembo stesso la definisce — ispirano, come è noto, allo stilista le pagine più eloquenti e commosse delle sue *Prose*.

Il legame tra petrarchismo e ciceronianesimo — presente sempre ed attivamente operante nel Bembo, secondo il Santangelo — suggerisce all'A. l'opportunità di un acuto esame delle due famose epistole *De Imitatione* che si scambiarono il Bembo e Giovanni Francesco Pico della Mirandola (uno degli esponenti principali dell'anticiceronianesimo italiano, letterato assai famoso a quei tempi e amicissimo del Bembo e del Poliziano), cui l'A. aggiunge una terza, poco nota agli studiosi, della quale promette l'edizione critica insieme alle due precedenti.

Con il Pico — si sa — il problema si trasferisce nel campo filosofico e « il concetto d'imitazione assume un suo particolare significato, in quanto si pone in una più vasta problematica che risale all'origine e alla natura delle idee » (p. 62). Secondo il Santangelo, egli ondeggerebbe tra un concetto eclettico dell'imitazione e la convinzione, derivata direttamente da Platone, che tutte le opere debbano essere giudicate secondo l'idea della perfezione che è in noi: ma, poichè a nessuno è dato di raggiungerla, si prenda il meglio da ogni autore.

Senonchè il Pico non si ferma alla valutazione contenutistica delle opere, come intende affermare il Santangelo (p. 66), nè resta perciò « più indietro non solo del Bembo ma dello stesso Cortese, il quale si era già affacciato al concetto di imitazione come senso operante d'una tradizione letteraria » (p. 65); afferma invece che non tanto importi l'imitazione pedissequa di un modello, quanto piuttosto la necessità per l'uomo di mirare allo sviluppo continuo delle proprie innate facoltà e far opera di emulazione (come « aemulator veterum verius quam imitator » fu Virgilio) pur continuando ad essere se stesso, se ritenga ciò proficuo al miglioramento ed allo sviluppo delle proprie intrinseche capacità.

Del resto — conclude il Pico —, « ut varii sunt auctores et in suo quisque genere probat: varia quoque humani animi propensio », segua dunque ciascuno la propria indole e formi la propria personalità secondo lo spirito dei tempi nuovi, perchè « crescunt verius quam decrescant ingenia ». Affermazione, questa, di progresso e assai più moderna, a parer nostro, di quella del Bembo; del resto il platonismo — come è stato più volte affermato fino a divenire accezione comune — indicò una direzione verso un mondo aperto e spregiudicato e, respingendo coraggiosamente il mondo chiuso dei ciceroniani più convinti, volse alla conquista della libertà.

Ci stupisce, perciò, e ci lascia alquanto perplessi l'affermazione del Santangelo a proposito del ciceronianesimo e anticiceroniane-

simo: « il primo, al di là del senso accademico e grammaticale di affermazione passiva di un modello di presunta perfezione, chiude in sè un'ansia di orizzonti nuovi » (p. 47), mentre « il secondo resta ancorato ai valori del passato ». Posto in questi termini, a nostro parere, il problema è indubbiamente capovolto, perchè se c'è uno scrittore che sia tenacemente ancorato alla retorica e alla tradizione, questi è proprio il Bembo; così come la sua teoria, — enunciata con dovizia di particolari espositivi pieni di aforismi e con la solita garbata eleganza nella finissima lettera in risposta al Pico, del 1° gennaio 1513 —, si manifesta ostinatamente rigida e artificiosa. « Si inter illos, quicumque boni dicuntur esse, unus est omnium longe optimus, ut quae singula insunt in caeteris ea universa in uno illo splendidiora etiam ornatioraque conspiciantur; eum unum multo omnium maximum atque summum recte imitati eum fuerimus ». Anche se debba rammentarsi che l'imitazione di Cicerone, nondimeno, è per il Bembo un momento necessario per poter raggiungere la perfezione stilistica e non si esclude quindi che qualcuno possa anche, attraverso l'imitazione, superare il modello.

A questa lettera il Pico risponde ribadendo i concetti svolti precedentemente: avvalori l'uomo di continuo la propria personalità e di questo arricchimento si avvalga nella composizione di ogni opera sua.

Pagine di notevole interesse il Santangelo scrive a proposito del pensiero critico del prelato veneziano, che egli definisce « critico-poeta » e « il più sensibile e preparato lettore del *Canzoniere* tra i suoi contemporanei »: sebbene anche in questo caso il Santangelo si lasci in ultimo trasportare da questa suggestiva interpretazione verso affermazioni che a noi paiono eccessive e talora anacronistiche.

Da ultimo, — noteremo per concludere — sarebbe stato forse opportuno che il Santangelo avesse accennato alla data di composizione della lunga lettera che il Bembo scrisse al Pico negli ultimi mesi del 1512 e terminò il 1° gennaio 1513; e perchè — come rilevò il Dionisotti — proprio al 1512 risalgono le prime testimonianze (una lettera al Ramusio) che siano a noi pervenute della stesura delle *Prose*, e perchè l'unico ms. che si possegga è posteriore ad essa.

M. Novaro].

Franco Catalano. — *L'episodio di Olimpia nell'« Orlando Furioso »*. — Lucca, editr. « Lucentia », 1951 in 8°, pp. 84, (Letture per saggi, n. 6). [Il libretto riporta i passi seguenti: c. VIII, 69-91, ossia della notte d'Orlando sognante d'Angelica, finchè « tacito si parte » da Parigi; c. IX, 1-94 cioè intero, dell'« amorosa inchiesta di Orlando » (st. 1-7), e poi del primo atto della storia di Olimpia (antefatto lo dice molto giustamente nel suo bel commento il Sapegno): chè quella serrata vicenda di violenze e di delitti non è ancora il nucleo poetico maggiore di questa storia; e c. X, 1-34, dov'è il primo

grande tema poetico, di Olimpia abbandonata, tradita, e del suo lamento. Ma qui si fa punto. Perchè mai? Manca del tutto il terzo atto della storia (c. XI, 21-80, o almeno 28 segg., se si vuol togliere come non pertinente l'invettiva contro le armi da fuoco), che è invece indispensabile all'equilibrio del tutto. Giacchè la sorte di Olimpia è a lieto fine, e qui se ne accenna appena a p. 30 dell'introduzione, senza indicare per nulla le bellezze di questa terza parte, che non cedono alla seconda: v'è la lotta di Orlando contro l'Orca, in presenza di Olimpia incatenata, e soprattutto il rasserenarsi di lei (str. 65 « Era il bel viso suo qual esser suole Da primavera alcuna volta il cielo... »), sinchè Oberto la contempla e la sposa: e « le bellezze d'Olimpia eran di quelle Che son più rare », e non andavano dimenticate! Invece il passo splendido della notte d'Orlando, a questo luogo pare superfluo e non pertinente (si poteva iniziare al c. X, 7); ma al Catalano serve a mostrare la sua tesi generale esposta nell'ampia introduzione che « i momenti di più alta poesia sono quelli in cui l'A. canta quel suo sentimento di appassionata dedizione, di dolce e intimamente ricantato abbandono » tanto che allora « l'esistenza appare come una continua inchiesta, un sogno che non si raggiunge mai »; l'Ariosto è « il poeta della illusione, della sempre rinascente illusione, che rivive proprio quando la vita sembra oscurarsi del tutto » (p. 31). Il che è una fine variazione sopra il tema critico del Momigliano; ma è ancor troppo sentimentale e parziale visione del poema. Ad ogni modo dalla mancanza del terzo atto della favola di Olimpia deriva uno squilibrio nell'introduzione; manca la visione del ritmo delle parti e della loro reciproca funzione; e quel finale fiabesco e così pieno di incanto — di cui disse così delicatamente l'Ambrosini, — qui non è ricordato. Vedasi invece come il Sapegno ha saputo caratterizzare i valori poetici ed il ritmo di questa storia, non dimenticando neppure, oltre le note estetiche, quelle delle derivazioni umanistiche, che occorrevano. g. d. bl.].

Giovanni Seregni. — *Un prozio di Manzoni in Brasile.* — *Fanfulla* (di São Paulo, 4 marzo 1952). [A sèguito di una corrispondenza da Roma su *La paternità di Alessandro Manzoni* (apparsa sul giornale brasiliano il 14 febbraio precedente), il Seregni ricorda che al matrimonio fra Pietro Manzoni e Giulia Beccaria, celebrato il 20 ottobre 1782, assisteva probabilmente lo zio della sposa, don Michele Blasco, reduce dal Brasile, e passa quindi a parlare diffusamente della vita di lui.

Trascorsa la giovinezza a Milano col padre, don Domenico (tenente colonnello nell'imperiale corpo degli ingegneri — oggi diremmo del genio — della brigata d'Italia), e con la sorella Teresa (che il marchesino Cesare Beccaria avrebbe sposato nonostante l'opposizione del proprio padre e fin dopo un arresto regolamentare di tre mesi nelle

mura domestiche), don Michele partecipò alla società che fiorì attorno ai Verri e al Beccaria, e, se non fu uno e dei più brillanti soci dell'Accademia dei Pugni, seppe nondimeno farsi notare per qualche velleità letteraria. (Anni dopo Alessandro Verri così disse di lui: « Io mi ricordo benissimo ch'egli scrisse certo squarcio molto sensibile sulla uccisione delle bestie, essendosi incontrato a vedere macellare un bue ». Al qual proposito il Seregni ricorda il pariniano *Pera colui...*).

Don Michele aveva a Lisbona uno zio, don Michelangelo Blasco, generale. Ora, dato che il ramo milanese della famiglia Blasco o De Blasco dei marchesi di S. Erasmo d'origine siculo-ispana non era in floride condizioni (il che anche spiega l'opposizione che, nel padre, Cesare Beccaria trovò in merito al matrimonio con Teresa), don Michele entrò con molto piacere nel corpo degli ingegneri del Portogallo e andò in quella che allora era la più importante colonia del regno, il Brasile. Quivi soggiornò una decina d'anni, ma preso dalla nostalgia dell'Europa se ne allontanò senza congedo: il che giustifica un arresto con otto mesi di fortezza, sin a quando, salita al trono donna Maria nel 1777, il Blasco potè essere liberato e ricevere anche una piccola pensione. Così nel 1778 col permesso di un anno, egli se ne venne a Milano nel desiderio di trovare parenti ed amici.

In casa Beccaria doveva, per altro, attenderlo una bella delusione. Cesare, mortagli Teresa nel 1774, era passato a nuove nozze ed era ormai celebre come « consigliere » e soprattutto come autore del *Dei delitti e delle pene*. Nulla di strano, si direbbe, dato anche il suo carattere, se anzichè andar incontro all'antico cognato, e magari invitarlo a pranzo, non si alzò nemmeno da tavola e gli fece anzi fare una non breve anticamera! Invece Pietro Verri fu molto più accogliente con l'amico, che lo potè interessare con tutte le notizie di cui andava ghiotto: dalla politica del marchese di Pombal, alle signore brasiliane e via dicendo. E dire che il personaggio parlava in un italiano curiosissimo e, come Pietro scrive al fratello, era mutato perfino d'aspetto! (« La voce è grave, i gesti, l'accento, tutto è americano-portoghese »). D'altra parte, in America avendo frequentato solo europei, non ha veduto (aggiunge Pietro) « quello che avremmo visto noi ». Comunque don Michele raccolse in un manoscritto, specifica il Seregni, « appunti intorno al suolo, al clima, alla fauna, alla flora ed alle industrie del Brasile: non però intorno alla sua popolazione indigena, l'argomento cioè che per il Verri avrebbe avuto maggior interesse ».

Il nostro personaggio non ritornò più in Brasile; per qualche tempo fu a Vienna nella speranza di ottenere un impiego, ma con le mani vuote se ne rivenne nell''81 a Milano. E qui fu di valido aiuto e conforto all'amico Pietro durante la mortale malattia della sua prima moglie. Il 3 agosto 1782 Alessandro Verri da Roma prega il fratello

di salutare gli amici Frisi e Blasco. È quindi da supporre che fosse presente al matrimonio della nipote Giulia Beccaria, la figlia di Cesare Beccaria, la madre di Alessandro Manzoni. « Fulgidi nomi della cui luce (conclude il Seregni) sembra che un raggio si rifletta sulla modesta figura italo-brasiliana di Don Michelino ».

Nel segnalare questo scritto, tutto basato sulle testimonianze del *Carteggio* di Pietro e Alessandro Verri — i cui ultimi volumi sono stati editi dal Seregni — facciamo nostro l'augurio che lo studioso di don Carlo Trivulzio possa presto, dal lontano Brasile, far ritorno in Patria e riprendere il lavoro fra gli amici della Società storica lombarda: *in primis*, col completamento della stampa del citato *Carteggio*. C. Cord.].

Pietro Pancrazi. — *Un amoroso incontro della fine ottocento*, lettere e ricordi di G. Carducci e A. Vivanti. — Firenze, F. Le Monnier 1951 (collez. in 24°) pp. 212 con tavole f. t. [Il delicato libretto del P. tratta dell'amoroso incontro con Annie. Il critico si fa narratore; e mette a fuoco, con un tocco leggero e pieno di reverenza, valendosi di molte lettere della Vivanti e di alcune del poeta, la particolare atmosfera fervida di grazia, degli anni dell'ultima passione del Carducci (1890-98): dal tempo cioè dei distici « Batto a la chiusa imposta... » sino alla *Elegia del Monte Spluga*, di cui riesce meglio illustrato il significato reale, per le allusioni che vi sono riposte, in scintillanti pagine della donna. Il libretto è squisito nella rievocazione: appare nella sua spiritualità quella vita fine-ottocento che ci par tanto nobilmente sincera e raffinata, nel suo incanto ormai remoto; tanto più presentata com'è dal Pancrazi con finezza di osservazioni e sobria, efficace adesione di sentimento. Pieni di ricordi vivissimi, e indispensabili al biografo del C. sono poi i due articoli della Vivanti stessa intorno al Carducci, qui uniti, l'uno scritto nel 1906, l'altro nel 1921: rievocazioni ricche di quell'eleganza, di quel commosso piglio, di quella grazia trascinante anche nella commozione, proprie della scrittrice. Ella attraverso leggeri tocchi, aneddoti, piccole memorie ricrea il tono e l'ambiente della sua amicizia con il poeta (si veda l'ultimo addio del poeta a lei, ch'era con la sua bambina, a Madesino; o il racconto del poetico dono ad Annie di un cavallo puro sangue, del valore di ben tremila lire — allora! — somma che il poeta aveva per una riedizione delle sue poesie: una follia di poeta); e ben più, ricrea a noi la gentilezza delle loro anime. Il libretto si adorna di ritratti e fac-simili, ed è anche un omaggio alla scrittrice, la quale, morendo a Torino nel febbraio del 1942, ebbe purtroppo a sperimentare, come israelita, duri e tristi ultimi giorni. Qui il suo ricordo è rinverdito. g. d. bl.].

Torquato Tasso. — *Jerozolima Wyzwolona*, przeł. Piotr Kochanowski, opr. Roman Pollak. — Wrocław, 1951 (Biblioteca Na-

rodowa). [Otto erano sinora le edizioni della Gerusalemme Liberata tradotta, o meglio polonizzata, dal poeta Piotr Kochanowski, l'ultima delle quali di scarso valore curata dal Rydel risaliva al 1902: a un cinquantennio di distanza esce ora la nona, completa, filologicamente accuratissima, ad opera di Roman Pollak, che da anni attende a studi tassiani (cfr. la sua monografia: Godfred Tassa Kochanowskiego, Poznán 1922; e: La fortuna del Tasso in Polonia *Giornale* **113**, 1939) e già ne aveva in precedenza curato due edizioni parziali per la stessa collana. La presente si fonda sulla edizione principe di Cracovia del 1618; vi è tenuto conto anche della differenza di lezione fra l'esemplare posseduto dal Pollak e quello conservato nella Biblioteca Jagellonica. M. Bersano Begey].

Carlo Goldoni. — *Sprytna Wdówka. Zakochani* (« La vedova scaltra ». « Gl'Innamorati ») przeł. Zofia Jachimecka, opr. M. Brahmer. — Wrocław, 1951 (Biblioteka Narodowa). [Mentre in Russia anche recentemente è uscita una raccolta delle migliori commedie goldoniane, in Polonia da oltre un secolo non si pubblicavano commedie del Goldoni; neppure la traduzione de *La Locandiera*, fatica dello squisito poeta e traduttore Leopold Staff, ed eseguita per il teatro di Leopoli, non fu mai stampata: giunge perciò tanto più opportuna l'ottima versione delle due commedie ad opera della Jachimecka, già nota per aver largamente tradotto il moderno teatro italiano. Questa edizione è preceduta da un'introduzione di Mieczysław Brahmer, che illustra la fortuna del Goldoni in Polonia nel sec. XVIII e agli albori del XIX quando le sue commedie furono largamente rappresentate ed influirono sul Bogusławski e sul maggior commediografo polacco, il Fredro. M. Bersano Begey].

Zygmunt Krasiński. — *Prealba. Il figlio delle ombre.* A cura di Carlo Verdiani. — Firenze, « La Nuova Italia », 1950, p. 292. [Accurata versione con testo a fronte del poema *Prealba*, corredata di ampie note bio-bibliografiche, seguita da versioni di altre pagine del Krasiński. È opera assai utile per l'insegnamento delle lingue e letterature slave; allo studioso italiano interesseranno gli echi danteschi che si rilevano qui come nel capolavoro del K.: *La non divina commedia*, già a suo tempo esaurientemente illustrati dal Windakiewicz nei rendiconti della P. A. U. 1916; a sua volta lo Chrzanowski vide in quest'opera del poeta filosofo rapporti con una altra « visione dell'avvenire », *Il Primato* del Gioberti.

M. Bersano Begey].

# COMUNICAZIONI ED APPUNTI

AGGIUNTE AL CARTEGGIO DI TRAIANO BOCCALINI. — Il vivace carteggio del Boccalini, purtroppo gravemente depauperato dalle ingiurie del tempo, si componeva sino ad oggi di 34 documenti: 20 missive spedite dal gazzettiere di Parnaso e 14 a lui indirizzate (1). Sono ora in grado di aggiungere alla raccolta otto nuove lettere particolarmente interessanti sotto l'aspetto biografico: le tre prime mostrano come il Boccalini nell'inverno 1594-95, lasciato il governo della Trevi umbra e prima di assumere quello di Tolentino, esercitasse le funzioni di governatore nella modesta borgata di Brisighella. Le quattro seguenti precisano la data finora incerta della sua residenza a Benevento in qualità di Luogotenente del Governatore — forse il più elevato ufficio pubblico da lui esercitato — e dànno un'idea delle fastidiose incombenze che gli toccava sbrigare. L'ultima è una dedica autografa sul frontespizio d'un esemplare dell'edizione originale della *Centuria II* dei *Ragguagli*, pubblicata a Venezia nel settembre 1613; il volume fu donato dall'autore al suo medico Giovanni Benedetti in pegno di gratitudine per la «ricuperata salute»: ma si trattava di un miglioramento effimero, ché pochi giorni dopo, il 29 novembre, il povero Boccalini passava a miglior vita. I tre primi documenti sono conservati a Milano, presso la Biblioteca Ambrosiana, rispettivamente nei codd. G. 161. *Inf.*, fol. 301 (autografo); G. 158. *Inf.*, fol. 199 (autografo) e G. 260. *Inf.*, fol. 259 (minute degli anni 1591-97, n. 1188); i quattro successivi sono all'Archivio di Stato di Firenze, *Carte Strozziane*, filza I, 215, alle date; l'ultimo è in fronte a un volume conservato dalla Bibl. Classense di Ravenna (collocazione 32. 8. L).

1. TRAIANO BOCCALINI *al cardinal* FEDERICO BORROMEO.

Illustrissimo e reverendissimo mio signore,

gli avi miei sono stati servitori della eccellentissima casa Acquaviva, ed io in particulare dicesette anni ho servito il signor Cardinale Legato in Avignone (2),

(1) Il tutto da me pubblicato in T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, Bari, vol. III, 1948, pp. 339-377.

(2) Non risulta da documenti che la famiglia del Boccalini avesse avuto rapporti di servitù e devozione con gli Acquaviva: si tratta probabilmente di aulica

il quale pregai, inanzi che si partisse per Francia, che mi facesse grazia di lasciarmi in Roma in protezione d'alcuno Cardinale suo affezionato. Tengo ora lettere dall'istesso signor Cardinale mio signore, ch'egli ha scritto a Vostra Signoria illustrissima in mia raccomandazione. Supplico Vostra Signoria illustrissima ad accettarmi in sua protezione, ch'io mi forzarò portarmi in modo, che questa sua protezione non s'abbia a fornire con la legazione del signor Cardinale mio; e perché della qualità delle grazie, che desidero col tempo da lei, essa ne sarà informata a pieno dal signor cavaliere Paulo Ghislieri mio cugnato (1), presentator di questa, non le dirrò altro per ora. Bacio a Vostra Signoria illustrissima con ogni reverenza la mano e da Dio Nostro Signore le supplico ogni felicità.

Di Bersighella, li 3 di decembre 1594.

Di Vostra Signoria illustrissima e reverendissima devotissimo servo
TRAIANO BUCCALINO.

All'illustrissimo e reverendissimo signore, il signor cardinal Borromeo. Roma.

## 2. TRAIANO BOCCALINI *al cardinal* FEDERICO BORROMEO.

Illustrissimo e reverendissimo mio signore,

il signor Alessandro Antici, mio cordialissimo amico, presenterà questa mia a Vostra Signoria illustrissima e le narrarà un grandissimo pregiudizio che cercano alcuni che mi sia fatto costì. La supplico con ogni sorte di umiltà a rimediarvi con la sua molta autorità, non solo in grazia del signor cardinal Acquaviva, che me le ha raccomandato, ma perchè difenderà uno da una bruttissima oppressione: offizio e azione degna dell'animo piissimo di lei. Bacio a Vostra Signoria illustrissima con ogni riverenza la mano e da Dio Nostro Signore le supplico compiuta felicità.

Da Bersoghella, li 20 di marzo 1595.

Di Vostra Signoria illustrissima e reverendissima devotissimo servitore
TRAIANO BUCCOLINI.

All'illustrissimo e reverendissimo mio signore, il signor cardinal Borromeo. Roma.

## 3. *Il cardinal* FEDERICO BORROMEO *al* BOCCALINI.

A Traiano Bucalino.

Molto magnifico signore,

nell'occasioni di Vostra Signoria ella conoscerà sempre quanto conto io faccia delle raccommandazioni del signor cardinal Acquaviva e quanto io stimi il suo valore, come più a pieno potrà intendere del cavalier Paolo Ghislieri, a cui rimettendomi, supplico il Signor Dio, ecc.

[Roma, 30 marzo 1595; comunque non posteriore al 3 aprile].

---

amplificazione; si avverta tuttavia che Margherita Pio, figliuola di Alberto, signore di Carpi e principe naturale dei Boccalini, aveva sposato Giovan Girolamo Acquaviva, duca d'Atri. Da tali nozze, nel 1560, quattro anni dopo la nascita di Traiano, vedeva la luce Ottavio Acquaviva, che, seguendo gli esempi dello zio Claudio, generale dei Gesuiti, e del fratello Giulio, cardinale, fu avviato alla carriera ecclesiastica; il Boccalini lo conobbe a Perugia, dove per quattro anni (1578-1582), seguirono insieme i corsi giuridici, e ne godette la protezione, specie dopo che Ottavio, il 6 marzo 1591, fu innalzato alla porpora. Alla Legazione di Avignone egli fu poi destinato il 25 ottobre 1593.

(1) Paolo Ghislieri era fratello di Ersilia, moglie del Boccalini, impalmata dieci anni avanti; cfr. M. MENGHINI, *Il contratto di nozze di T. Boccalini*, « Nuova rassegna », I, 1893, n. 31.

## 4. *Il Nunzio a Napoli* Iacopo Aldobrandini *al* Boccalini.

Signor Traiano Buccolini, luogotenente di Benevento, de' 22 agosto [1597].

Ieri dall'agente qua di cotesta città mi fu presentata la lettera di Vostra Signoria sin de' 4 del corrente con alcune scritture, le quali veddi ier sera, e come vada da sè, farò il risentimento che conviene del procedere che si tiene nel negozio de' confini, nel quale se occorreva sollecitudine, doveva il detto procuratore esser più sollecito a presentare le lettere, che è quanto di presente n'occorre. E per fine le bacio la mano. E Dio benedetto la conservi, ecc.

## 5. Iacopo Aldobrandini *al* Boccalini.

Benevento. Al signor Traiano Buccalino luogotenente, a dì 5 di settembre 1597.

Mando a Vostra Signoria l'incluso memoriale, perché veda quanto è seguito d'un mio commissario e sappia che gli assassini si pretendono rifuggiti costì. Non reputo che questo sia caso, nel quale convenga affidare costà li delinquenti; pure ad ogni cautela ho voluto farle sapere l'interesse che tengo in questo fatto e quanto sia reputato brutto.

Avendo pur questo giorno parlato col signor Vicerè per la liberazione del Venaglia, ho preso da qualche sua risposta più speranza che non avevo prima, che sia per succedere, e presto.

Della turbazione fatta al possesso, che si pretende costà, di quel tenimento contra il barone di Castel Boto parlai altra volta a Sua Eccellenza e feci parlarne con li Reggenti, e non sapendo quel che di poi ne sia seguito, non ho voluto replicarne; son bene malsodisfatto che qua non sia alcuno che tratti de' negozi di cotesta città, de' quali, se bene tengo la memoria che conviene, converrebbe anche che ci fusse chi sentisse quanto in essi occorre e provedesse quel che bisogna. E per fine le prego da Dio ogni vero contento.

## 6. Iacopo Aldobrandini *al* Boccalini.

Benevento. Al signor Traiano Buccolini. Dì detto [26 settembre 1597].

La trascurataggine ordinaria de' ministri di costà non mi lascia meravigliar di nulla; con tutto ciò mi è stata cara la risposta datami da Vostra Signoria, avertendo che qua si presupone che con l'occasione di certa differenza di confini venisse da Roma commissario, che, con un altro di qua, li accomodassino d'accordo e che fusse dichiarato che il tenimento che si disputa fusse in Regno; ho risposto che quando questo mi sia mostro, saprò allora quel che dovrò fare, ma intanto, non vedendo altro, si difenderà il possesso che si tiene con ogni mezzo, come intendo che ella seguita di fare.

Quanto al Venaglia, poiché Sua Eccellenza si era confessata capace che la cattura fusse seguita nel territorio di Benevento e perciò aveva dato intenzione di liberarlo, questi ministri oppongono che non era bene assicurato, non sendo in quei casi compresi nella convenzione: e se bene si è replicato che l'oppor questo è fuor di tempo, non sapendo quel che si sia della verità del fatto nel caso che oppongono, nondimeno non si è potuto per ancora spuntare; pur non li si manca d'ogni diligenza, che è quanto per ora ho da dirle, pregandole per fine vera prosperità e contento, ecc.

## 7. Iacopo Aldobrandini *al* Boccalini.

A Luogotenente di Benevento. 8 di gennaio 1598.

La lettera di Vostra Signoria del 6 corrente mi fu pòrta quando apunto andavo all'audienza del signor Vicerè, al quale ero rimasto in apuntamento con l'agente

di qua di parlare del consigliere mandato costà e lasciargli alcune informazioni datemi dal suddetto agente; ma, quando veddi per la medesima sua che al detto consigliere era stato d'ordine di Roma presentata una inibizione venuta di là, mi risolvei di non ne parlare e non dar altrimenti la detta informazione e altre scritture che si erano preparate, perchè, non sapendo il tenore di detta inibizione, che pur conveniva ne fusse mandata copia, non ho potuto portar pericolo di far atto diverso da quello che fusse stato ordinato.

Se Sua Eccellenza me ne parlerà, saprò quel che dovrò rispondere, che è quanto n'occorre di presente. Pregandole per fine vera prosperità e contento, ecc.

## 8. Traiano Boccalini *al medico* Giovanni Benedetti.

[Dedica in fronte a un esemplare dei *Ragguagli di Parnaso*, Centuria II, Venezia, Barezzi, 1613].

Recuperatae salutis auctori suo Joanni de Benedictis Traianus Boccalinus vigilias suas g ati animi signum, dat, donat.

[Venezia, tra la metà di settembre e gli ultimi di novembre 1613].

Luigi Firpo.

# CRONACA

* Le dimissioni imposte a Ferdinando Neri dalle sue condizioni di salute (e formiamo anche in questa occasione fervidi voti perchè egli possa riacquistare la pienezza delle sue forze) e la prematura dolorosa scomparsa di Carlo Calcaterra hanno indotto i direttori superstiti, sui quali veniva a gravare tutto il peso della rivista, a concordare con la Casa editrice un radicale rinnovamento e ampliamento della direzione del *Giornale*. Hanno accettato di entrare nella direzione del *Giornale* Salvatore Battaglia, Gianfranco Contini, Mario Fubini, Natalino Sapegno, Raffaele Spongano. A tutti diamo il benvenuto ed esprimiamo la nostra viva riconoscenza, a cui desidera associarsi anche la Casa editrice.

Per ragioni anche tecniche, la nuova Direzione inizierà la sua attività col primo fascicolo del 1953. Fino allora rimarrà in carica la vecchia direzione e firmerà come responsabile Ferdinando Neri.

* È stata istituita presso la Facoltà di magistero dell'Università di Firenze una cattedra di storia della lingua e della grammatica italiana, alla quale è stato chiamato Giovanni Nencioni.

* Alla cattedra di letteratura italiana che fu già di Carlo Calcaterra presso la Facoltà di lettere dell'Università di Bologna, è stato chiamato Francesco Flora. Nello stesso tempo l'Università di Bologna ha deliberato l'istituzione d'una seconda cattedra di letteratura italiana, ch'è stata conferita a Raffaele Spongano.

Alla cattedra di letteratura italiana istituita recentemente presso la Facoltà di magistero di Salerno si provvederà mediante concorso.

* Alla neo-istituita cattedra di filologia romanza presso la Facoltà di magistero dell'Università di Firenze è stato chiamato Gianfranco Contini.

* Nel dicembre u. s. si è costituita in Roma l'*Associazione italiana di filologia romanza*, collegata con la Fédération internationale des études romans.

Col nome di filologia romanza l'Associazione « intende, secondo la nostra migliore tradizione, una disciplina che si distingue sia dalla pura linguistica, sia dalla pura storia letteraria, in quanto integra

gl'interessi e i metodi dell'una e dell'altra per studiare, accertandone e illustrandone i documenti, le lingue e letterature neolatine, nelle loro origini e nella loro storia unitaria e singola ».

« Scopo dell'Associazione è di favorire il progresso degli studi di filologia romanza, stabilendo nell'ambito nazionale un organico collegamento fra le persone e gl'Istituti che si occupano di questi studi, ed assumendo la rappresentanza dei loro interessi anche sul piano internazionale ». « Sono membri di diritto dell'Associazione, a loro richiesta, i cultori italiani della disciplina », e invitati ad aderire « anche i docenti e cultori di materie affini ».

A Presidente dell'Associazione per il primo biennio è stato eletto Angelo Monteverdi; a segretario Aurelio Roncaglia.

* Dal 15 al 18 gennaio (1953) ebbe luogo a Firenze e, per la parte scientifica, a Siena e a Pisa, il Convegno di Studi Vinciani indetto dall'Unione regionale delle Provincie Toscane a chiusura delle celebrazioni centenarie. Accanto ai discorsi di apertura e di chiusura, tenuti rispettivamente dai proff. F. Flora e A. Banfi, vanno segnalate fin d'ora, per la parte che ci riguarda, le importanti relazioni di E. Garin *Sulle fonti del pensiero di L.*, di C. Luporini *Per un'interpretazione formalistica del pensiero di L.*, di A. Marinoni *Per una nuova edizione di tutti gli scritti di L.*, di G. Saitta su *L'amor vitae in L. da V.*, e di N. Sapegno che, assente, mandò la sua su *Leonardo scrittore*. Ne riparleremo a suo tempo, quando le vedremo pubblicate negli *Atti* del convegno insieme con tutte le altre. Va notato intanto che due temi assunsero particolare rilievo nelle discussioni: la necessità di spogliare d'ogni mito l'ammirazione per Leonardo (ma in questo gli scienziati apparvero più tenaci e mitizzanti dei filologi e dei letterati) mediante una conoscenza più esatta sia delle fonti del suo sapere che degli ambienti e circoli di cultura nei quali la sua attività si svolse o con cui egli venne a contatto, e — cosa che in parte dipende o può essere insieme rettificata e sorretta dalla prima — il posto che occupa Leonardo nella storia dello spirito moderno. Ci è parsa fondamentale in quest'ultimo senso la relazione del prof. Saitta.

R. S.

* La Casa Editrice Mondadori sta preparando il III volume degli Scritti di Pascoli, che integra il I (*Prose*) e il II (*Scritti danteschi*), da aggiungere al volume delle *Poesie* e a quello dei *Carmina*. Il terzo volume deve comprendere tutti gli scritti inediti o quelli sparsamente pubblicati su riviste o giornali mai compresi in volume. Anche i pensieri, le lezioni, le pagine di album, le dediche, le epigrafi vi saranno compresi.

Si invitano tutti i possessori di scritti pascoliani, le direzioni delle biblioteche o coloro che potessero dare utili segnalazioni, a volerne

dare gentilmente comunicazione e possibilmente copia, alla Casa Editrice Mondadori, Milano.

Sebbene per il momento le lettere non siano comprese nel volume, si gradirà anche l'indicazione di esse, per l'eventuale pubblicazione dell'*Epistolario*.

## ATTILIO MOMIGLIANO

Attilio Momigliano si spense il cinque dello scorso aprile, lasciando particolarmente chiusi nella nostra memoria quella sua ultima immagine così provata dalla sofferenza, e quegli ultimi incontri. Aveva mantenuto nella sua conversazione quel piglio piano e pensoso ch'egli era solito porre nel discorso; quel tono di riserbo a cui sapeva indurre l'interlocutore. Una mattina — era già marzo avanzato —, trascorse a dire di un romanzo inglese dell'altro secolo (Quando non era di uomini e fatti del nostro mondo letterario, divagava volentieri sulla letteratura inglese, o sulla musica). Era uno degli argomenti del giorno innanzi, nuovamente richiamato, nel mezzo del discorso, quasi per un giuoco della fantasia; a momentaneo sollievo dalla stanchezza del male. Ma a poco a poco, da quell'apparente giuoco, si precisò un atteggiamento della mente, emerse una linea di pensiero, si ordinarono concetti e rapporti. E mentre parlava, le mani avevano quel moto appena percettibile e attento che gli conoscevo da almeno vent'anni, dal tempo del suo insegnamento pisano, quando l'accordo di quella voce e di quelle mani mi sembrava liberasse dalla pagina, come per un miracolo di semplicità, il cuore dell'opera d'arte.

Non fu quella la nostra ultima conversazione; ma la ricordo perchè fu la più distesa di quante vennero poi, e perchè coincise con una giornata particolarmente segnata da effimere speranze per la sua salute. I giorni che ancora seguirono furono sempre più pausati di pena e, per lui, di tormento fisico. Soprattutto più spento il timbro della voce; più accentuata, contro il profilo delicato del volto, la fatica dello sguardo. Quegli occhi rivelavano, di giorno in giorno, una somma sempre maggiore di peso e di solitudine. E certo, nei mesi che furono gli ultimi della sua vita, lo abbiamo amato anche per quella fatica e per quella solitudine. Non che fosse angustia, o pietà; ma perchè in quei nostri quotidiani colloqui, anche solo fatti di uno scambio di notizie, sempre più affiorava quel fondo affettuoso e umano che naturalmente reggeva, da una regione sorvegliata e raccolta, l'ispirazione del suo discorso.

Chi non ha conosciuto questi momenti del Maestro, meno può intendere la ragione di certe misure, di certi deliberati limiti, di certe

cautele del suo pensiero. Caratteri personalissimi che si erano venuti accertando fin dalla giovinezza a contatto con maestri quali il Graf, il Renier, il Novati e che attinsero, nel corso di una vita più punteggiata di dolore che lunga — era nato a Ceva il 7 marzo del 1883 —, una forma esemplare. Gli anni d'insegnamento (prima negli istituti medi di Savona, Treviglio, Asti, Nuoro, Catania e Torino; poi, dal '22, come titolare di Letteratura Italiana nelle Università di Catania, Pisa e Firenze) esperimentarono la capacità operante di questo gusto che risultò una lezione nuova di intelligenza e di metodo critico.

Il lettore che non abbia qualità o modo di intendere il cammino lungo che, senza mostrarsi, precorre la formulazione dei giudizi del Momigliano, raccoglie solo impressioni. Anche indelebili, ma frammentarie; staccate dal vivo di una sostanza umana che in vari decenni di vigile lavoro si è affinata e fatta intera e coerente. Come certi grandi critici per qualche aspetto a lui congeniali — dal Sainte-Beuve al De Sanctis — il Momigliano non ha mai temuto o compresso, per la valutazione dell'opera d'arte, la portata sentimentale del testo. Ma alla sensibilità romantica, che gli giungeva specialmente attraverso il gusto e l'atteggiamento meditativo del Graf, cercò presto una misura valida di giudizio; che portasse la ricerca fuori dagli equivoci della critica psicologica. Questa misura egli la trovò nella prima Estetica del Croce. Su quelle proposizioni che segnavano un confine tra due secoli di cultura, si avviò, a cominciare dal saggio su *L'indole e il riso di Luigi Pulci* (1907), il suo studio della poesia. Senza derivare, da quelle premesse, nè l'interesse a un linguaggio particolare e filosofico, nè la tentazione problematica. Ciò che più sorprende, nella pagina del Critico, è quell'atto di semplificazione; quella dote di lettura che apre con sicurezza l'intrico dei problemi e viene alla ragione ideale e umana dell'indagine. Ed è tale la forza e la persuasione di questo illimpidimento dell'opera poetica, che si resta sconcertati: ci si chiede che cosa è avvenuto dei problemi filologici o filosofici o di struttura la cui risoluzione sembrava necessaria alla spiegazione del testo. Eppure quei problemi, nella ricerca del Momigliano, non sono stati mai ignorati. Dagli studi su *L'opera di Carlo Porta* (1909) a quelli manzoniani (*L'Innominato*, 1913; *Alessandro Manzoni*, 1915; *Dagli « Sposi promessi » ai « Promessi Sposi »*, 1921); dai *Primi studi goldoniani* (1922) a *Giovanni Verga* (1923); dalle *Impressioni di un lettore contemporaneo* (1928) al *Saggio sull'« Orlando Furioso »* (1928); dalla *Antologia* (1928) alla *Storia della Letteratura Italiana* (1923); dagli *Studi di poesia* (1938) a *Dante, Manzoni, Verga* (1944); dagli *Elzeviri* (1945) ai *Cinque saggi* (1945), alla *Introduzione ai poeti* (1946), fino agli articoli che per lunghi anni apparvero su questo *Giornale*, su altri periodici e su quotidiani (*Corriere della Sera, La Nuova Stampa, Il Mattino dell'Italia Centrale,*

*Il Messaggero*), l'opera del Momigliano è un documento, oltre che di sensibilità, di ricerca complessa. Solo che il suo linguaggio ha, oltre che il rigore del giudizio, le esigenze di un'opera d'arte. È una scrittura, la sua, che non sopporta pesi grezzi e residui. Per questo le questioni sono assunte per compiutezza di indagine, ma non fanno intralcio; rapidamente rifiutate se esterne e semplici incrostazioni al processo creativo; valutate e assimilate nella sistemazione del giudizio critico se interessano parti vive dell'invenzione.

Lavoro di enucleamento segreto e penetrante; che consente al Momigliano di illuminare, pur dalla regione apparentemente marginale del « commento » (e non occorre pensare ai commenti al Tasso, a Dante, al Manzoni: sono ugualmente significativi quelli al Boccaccio, al Poliziano, al Goldoni, all'Alfieri, al Berchet, ecc.), tutta la portata di un testo di poesia. Pochi critici hanno, come lui, la decisione di eliminare dalla pagina gli elementi che formano, per così dire, la preistoria dell'atto valutativo; di rifiutare l'apparenza di quei nessi che reggono e giustificano l'impostazione della lettura. Di tali rapporti il Critico tiene sempre conto; ma è difficile rintracciarli nel punto conclusivo dell'indagine dove egli documenta solo l'essenza di quel meditato colloquio con l'autore.

Ciò spiega come dalla sua scuola non siano usciti solamente degli esteti puri, ma anche storici della letteratura e filologi; studiosi che non imitano quello che è inimitabile, ma che da lui hanno appreso il limite della problematica per se stessa e il gusto di quei valori creativi e umani che formano lo scopo ultimo della ricerca. Metodo che, a conoscerlo, risulta assai più costoso di quanto non faccia pensare, ad una lettura superficiale, la prosa esemplarmente lucida del Momigliano. La rivelazione del metodo si ha leggendo certi suoi avvii di lettura e certi suoi appunti marginali. « Bisogna vedere — annotava a proposito del senso del Medioevo nel Carducci — quali fossero la conoscenza e la concezione di quest'età in Italia e in Francia ai tempi della formazione e dello svolgimento del Carducci; cosa il Carducci derivi dai suoi tempi e dall'illuminismo; come la concezione del medioevo comunale, repubblicano, forte abbia influito sulla formazione del pensiero e della poesia del Carducci; come l'alto e ascetico medioevo — viceversa — gli sia rimasto sempre nebuloso e ' odioso '... ». Tornate a leggere, ora, le pagine della sua *Storia* sul poeta della *Canzone di Legnano*: c'è lo sbalzo, inafferrabile all'occhio, tra la tavolozza e la poesia del quadro.

L'approfondimento dell'analisi è sempre, nel Momigliano, in ragione di una ricerca assoluta di quei valori che « arricchiscono il nostro senso della vita ». Questo spiega l'impegno dei suoi giudizi sui massimi scrittori italiani e stranieri, da Dante a Shakespeare, da Manzoni a Goethe, a Dostojevskii; spiega, anche, certi accenti e certi ritorni della sua critica. Tra i suoi incontri maggiori troviamo

Ariosto e Manzoni: due autori nei quali la serietà e il pudore dei problemi umani, la complessità dell'invenzione, i travagli della conquista poetica appena si possono indovinare: tanto si è fatto trasparente, fino alla parola piana e insostituibile, il loro concetto. Meno scoperta forse, da tale punto di vista, la portata umana del suo incontro con Dante. Ma se si conosce, o solo si sa intuire quella che fu, sotto la mitezza della parola e della persona fisica del Critico, la fermezza del suo cuore, la consuetudine, anche nella vita quotidiana ed intima, al coraggio operante tra dolori e rinunzie, allora si capisce come abbia potuto maturare, dopo tante esperienze di letture, dopo i saggi parziali apparsi in tempi diversi e lontani (*Il significato e le fonti del canto XXV dell'Inferno*, 1916; *La prima delle canzoni pietrose*, 1916; *La personalità di Dante e i canti di Cacciaguida*, 1927; *Il paesaggio della Divina Commedia*, 1932), l'interpretazione di tutto il poema.

Il commento alla *Commedia* apparve, come quello alla *Gerusalemme*, col ritorno del Maestro alla Cattedra fiorentina (1944), dopo gli anni di allontanamento per la persecuzione razziale. Ma l'una e l'altra opera erano scaturite proprio da quei tempi di sofferenza; soprattutto da quando l'inasprimento della situazione, dopo un periodo di mortificante isolamento nel quale aveva ancora potuto scrivere sotto il falso nome di Giorgio Flores, lo aveva spinto a peregrinare tra Bologna, Città di Castello, San Sepolcro, sempre sotto l'incubo della cattura e della deportazione. Quelle vicende che avevano torturato l'uomo, che avevano irreparabilmente minato la salute della sua Compagna, avevano anche messo a prova, con la grandezza dell'animo, la forza della sua dedizione all'ideale della poesia: « Devo al Tasso e a Dante — si legge nella premessa al commento alla *Liberata* — le due o tre ore di assenza che la sorte mi concedeva quasi ogni giorno. Nel pomeriggio, mentre mia moglie si assopiva dopo gli assidui terrori del giorno e della notte, io dimenticavo che ad ogni minuto un calcio improvviso poteva spalancare la mia porta, o mi sprofondavo a poco a poco nel mondo lontano della poesia. Devo dire, che se per questa io sono sempre vissuto, per questa sono sopravvissuto ». Professione di fede che si suggella, nell'opera, col commento ai *Promessi Sposi* (1951), e che ora acquista, per quelli che lo conobbero e per quelli che lo conosceranno negli scritti, valore indicativo di tutto un mondo di vita e di studio. Preziosa, per intendere un uomo che non ha mai parlato di sè e che gli uomini ha sempre guardato da un confine di riflessione senza abbandoni o rancori, ma aderente e giusta; mai distratta, allo stesso modo che nella valutazione dei poeti, dagli atteggiamenti provvisori e caduchi. E ascoltarlo, oltre che leggerlo, era sempre — e rimane — una lezione di umanità; anche di educazione morale in senso stretto.

Un insegnamento umano che completa e chiarisce quello della critica, e del quale chi ebbe il privilegio di essergli vicino, conobbe i segni naturali nel tono della voce, nel modo della vita quotidiana, nel gesto. Un profilo d'uomo che è rimasto intatto, nella sua interiore illuminazione, fino agli estremi momenti, fino a quel pomeriggio un poco nebbioso che fu l'ultimo della sua vita. A osservarlo, in quelle ore in cui la morte rimase sospesa per un tempo che parve interminabile, quel volto portava ancora i tratti affinati e semplici, la linea di tenue malinconia, propri di quella riflessione. Di minuto in minuto sembrava che lo spasimo della liberazione, così macerante e lento, modellasse con sempre maggiore fedeltà i tratti della fisionomia alla delicatezza dell'anima. E quando fu l'ultimo respiro, sentii che era caduto in quel punto una parte della vita stessa dei suoi amici e dei suoi discepoli. Da quel punto, Attilio Momigliano, l'uomo e l'amico, non apparteneva più a noi. Era entrato in una regione nella quale ogni lezione umana, di pensiero e di poesia, si scioglie dai vincoli particolari dei rapporti terreni e, fatta essenza ideale, appartiene alla vita di tutti.

Guido Di Pino.

## GIOELE SOLARI

L'8 maggio 1952 si è spento improvvisamente a Torino Gioele Solari, venerando per l'età (nato ad Albino presso Bergamo il 25 aprile 1872, aveva da poco varcato l'ottantina), per l'intatta vigoria dell'intelletto, per la bontà generosa dell'animo, per il prestigio di un'intera vita ispirata ad alto rigore morale, a fervide idealità civili, umilmente e assiduamente devota agli studi e ai doveri della scuola. Torinese d'adozione, fin dagli anni in cui si addottorò nelle aule di via Po in giurisprudenza, in filosofia e lettere, docente di filosofia nei licei di Cuneo e di Carmagnola, ordinario di filosofia del diritto a Cagliari e a Messina, il Solari fu chiamato nel 1918 a succedere sulla cattedra torinese al suo maestro Giuseppe Carle. Da quella cattedra, per oltre un trentennio, in tempi ardui per il non asservito sapere e per la libertà, egli impartì con la dedizione assidua a tutte le incombenze — anche le più ingrate — del magistero, con l'intransigenza adamantina e pur senza iattanza, con l'operosità scientifica mai interrotta, singolare per ampiezza d'interessi e probità di ricerca, un esempio continuo di come veramente debba intendersi e viversi la missione del dotto. I giovani più pensosi e maturi accorsero con fiducia alla sua scuola e trovarono in lui, con i più severi moniti, affetto paterno e aiuto senza limite. Formatosi agli studi in età positivistica, nel primo fervore delle immature

indagini sociologiche, il Solari ebbe come motivo centrale della propria ricerca la rivendicazione delle istanze sociali nell'ambito degli assetti giuridici contro gli eccessi dell'astrattismo individualistico. Questo interesse teoretico, ognora presente nell'opera sua, mentre lo spingeva sempre più nettamente dal positivismo giovanile verso una visione idealistica dei rapporti umani (da lui stesso caratterizzata col nome di « idealismo sociale »), sollevava nell'animo suo una folla di interrogativi storici ed esegetici, che lo induceva a riesaminare tutti i maggiori pensatori giuridico-politici dell'età moderna in traccia di quei filoni di socialità, spesso ignorati o incompresi, che in ciascuno di essi attestavano la validità della sua intuizione della società civile. Dagli anni della maturità in poi questi interessi prevalentemente storici si fecero via via più assorbenti, guidando il Solari all'adempimento di indagini esemplari per ampiezza d'informazione, approfondita conoscenza testuale e rigore di metodo. Tra gli scrittori italiani furono oggetto di speciale interesse per lui il Dante sociologo e politico, il Botero statistico, il Campanella utopista, Vico, Pagano e la cultura napoletana del loro tempo, i Giansenisti e Romagnosi, il Rosmini degli inediti giovanili e il monarcomaco sardo Tuveri (1). Vicino alla famiglia del *Giornale*, cui fu legato da affettuosa simpatia, il Solari vi collaborò con notevoli recensioni a lavori di B. Donati, P. Gobetti, S. Vento, B. Barillari, G. Vinay, P. Calamandrei (2). Il largo cordoglio suscitato dalla sua scomparsa è testimoniato dai commossi necrologi dettati da discepoli, amici ed estimatori (3), che attendono ora alla pubblicazione di cospicui inediti, alla raccolta in volume di vari suoi contributi dispersi e quasi ignorati, all'approfondimento della sua eredità speculativa (4). L'Università di Torino, per onorarne la memoria, ha intitolato al suo nome il nascente Istituto di Scienze Politiche, nel quale sarà custodita

---

(1) Cfr. la mia *Bibliografia degli scritti di G. Solari* in appendice a G. Solari, *Studi storici di filosofia del diritto*, Torino, 1949, pp. 441-455.

(2) Cfr. i voll. 81, 1923, pp. 181-85; 82, 1923, pp. 381-84; 83, 1924, pp. 330-34; 116, 1940, pp. 52-57; 128, 1951, pp. 330-39; 129, 1952, pp. 458-62.

(3) Cfr. N. Bobbio in « Rivista di Filosofia », XLIII, 1952, pp. 123-29; L. Bulferetti in « Rivista storica italiana », LXIV, 1952, pp. 470-72; P. Capuani, in « L'Eco di Bergamo », 12 gennaio 1953; D. Cugini, *Commemorazione di G. Solari* (Albino, 23 maggio 1952), Torino, 1952, pp. 17; A. Guzzo, in « Filosofia », III, 1952, pp. 472-3; G. Marchello in « Giornale di metafisica », VII, 1952, pp. 748 segg.; F. Speranza in « L'Eco di Bergamo », 3 settembre 1952; R. Treves in « Rivista intern. di filosofia del diritto », XXIX, 1952, pp. 309-319.

(4) N. Bobbio, che già aveva rievocato con affetto di discepolo la figura del Solari maestro (*Funzione civile di un insegnamento universitario*, « Il Ponte », V, 1949, pp. 1124 segg.), lo ha degnamente commemorato nell'orazione inaugurale dell'anno accademico 1952-53 dell'Accademia delle Scienze di Torino; il testo del discorso, accresciuto di integrazioni e note, vedrà prossimamente la luce nel nel vol. 87 degli « Atti » accademici.

la sua insigne biblioteca insieme al bronzeo bassorilievo di Antonio Rubino, che ne perpetuerà le sembianze paterne fra i giovani studiosi.

LUIGI FIRPO.

---

Che cosa abbia significato per la critica letteraria l'alto insegnamento di BENEDETTO CROCE e che vuoto lasci la sua scomparsa dirà nel prossimo fascicolo Mario Fubini.

E con B. Croce saranno ricordati altri scomparsi: VLADIMIRO ARANGIO RUIZ, GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, GIOVANNI FERRETTI, PIETRO PANCRAZI e GIORGIO PASQUALI,

---

* Libri ricevuti:

CARLO ANGELERI. — *Il problema religioso del Rinascimento*. Storia della critica e bibliografia. Introduzione di E. Garin. — Firenze, Le Monnier, 1952.

*Annali dell'Istituto Superiore di Scienze e Lettere « S. Chiara »* dell'ordine dei frati minori. Anno accad. 1950-51, XVIII dalla fondazione. N. 3. — Napoli, Monastero S. Chiara, 1951.

MARIO APOLLONIO. — *Dante, Storia della Commedia*. Storia letteraria d'Italia, vol. I e II. — Milano, ed. Fr. Vallardi, 1951.

— *Storia del Teatro Italiano*. Vol. IV: « Il teatro nell'età romantica ». Contributo alla storia della civiltà europea. — Firenze, Casa editrice G. Sansoni, 1951.

AARNE ANTTILALLE. — *Sydänpäivä*. — Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1952.

GIUSEPPINA BIANCHI ANNONE. — *Pascoli traduttore d'Omero*. — Torino, Silvio Gheroni editore, 1950.

WALTER BINNI. — *Critici e poeti*, dal Cinquecento al Novecento. « Studi critici » N. 3. — Firenze, La Nuova Italia, 1952.

— *Storia della critica ariostea*. « Problemi letterari », N. 4. — Lucca, Casa editrice Lucentia, 1951.

GIOVANNI BOCCACCIO. — *Decameron*, a cura di Vittore Branca. Vol. I. — Firenze, Felice Le Monnier, editore, 1951.

MATTEO MARIA BOIARDO. — *Orlando innamorato*. Sonetti e Canzoni, a cura di Aldo Scaglione. Vol. I e II. « Classici Italiani », collezione diretta da Ferdinando Neri. — Torino, U.T.E.T., 1951.

BRANCHI, CAMILLUS. — *The Birth of America. History of America*. — The Vigo Press, New York, 1950.

NINO CAPPELLANI. — *La sintassi narrativa dell'Ariosto*. Collana critica, N. 54. — Firenze, La Nuova Italia, 1952.

Giosue Carducci. — *Lettere*. Vol. XI (1877-1878); vol. XII (1878-1880); vol. XIII (1880-1882); vol. XIV (1882-1884). « Ed. Naz. delle Opere ». — Bologna, Casa ed. N. Zanichelli, 1947, 1949, 1951, 1952.

Lanfranco Caretti. — *Il canto di Francesca*. Inf. V. « Letture per saggi - 5 ». — Lucca, Casa editrice « Lucentia », 1951.

Franco Catalano. — *L'episodio di Olimpia nell'Orlando Furioso*. Canti VIII 69-91, IX 1-94, X 1-34. « Letture per saggi, 6 ». — Lucca, Casa editrice « Lucentia », 1951.

Fredi Chiappelli. — *Studi sul linguaggio del Machiavelli*. « Bibliotechina del Saggiatore », diretta da Giorgio Pasquali. N. 7. — Firenze, Editrice Felice Le Monnier, 1952.

Caio Giulio Cesare. — *La guerra civile*, a cura di Giuseppe Lipparini. « Prosatori di Roma ». — Bologna, Casa editrice N. Zanichelli, 1951.

— *La guerra gallica*, a cura di Giuseppe Lipparini. « Prosatori di Roma ». — Bologna, Casa editrice Nicola Zanichelli, 1951.

Antonio De Giuliani. — *Riflessioni sul porto di Trieste*, a cura di Giani Stuparich. — Trieste, Edizione dello Zibaldone, 1950.

Giacomo Devoto. — *Grammatica Italiana per la scuola media*. — Firenze, La Nuova Italia, 1952.

Antonio Di Pietro. — *Il « Gierusalemme » nella storia della poesia tassiana*. Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Nuova serie. Vol. XXXVII. — Milano, Società editrice « Vita e Pensiero », 1951.

— *Pirandello*. — Milano, Società editrice « Vita e Pensiero », 1951.

Gianfranco Folena. — *La crisi linguistica del qiattrocento e l'Arcadia di I. Sannazzaro*, con una premessa di Bruno Migliorini. Biblioteca dell'« Archivum Romanicum », fondata da G. Bertoni. Serie II. Linguistica. Vol. XXVI. — Firenze, Leo Olschki editore, 1952.

Mario Fubini. — *Due studi danteschi*. « Biblioteca del Leonardo », XLV. — Firenze, G. C. Sansoni editore, 1951.

Eugenio Garin. — *L'umanesimo italiano*. Filosofia e vita civile nel rinascimento. Biblioteca di Cultura Moderna, n. 493. — Bari, Gius. Laterza e Figli editori, 1952.

Attilio Gentile. — *Carlo Goldoni e gli attori*, con prefazione di Renato Simoni. — Trieste, Libreria Licinio Cappelli, 1951.

Goffis C. F. — *Originalità dei « Trionfi »*. Collana Critica. — La Nuova Italia, Firenze, 1951.

Karl Götz. — *Wenn die Hoffnung nicht wäre*. Einer von Vielen erzählt. — Stuttgart, Engelhornverlag Adolf Spemann, 1952.

Lino Graneri. — *Onde e smeraldi*. Canti. — Roma, Edizioni « Finzia », 1952.

# INDICE ALFABETICO

DELLA RASSEGNA, DEL BOLLETTINO, DEGLI ANNUNZI E STELLONCINI

*In quest'Indice, che comprende l'intera annata (vol. CXXIX), sono registrati i nomi degli autori e degli editori; i titoli delle opere sono dati per lo più in forma abbreviata.*


Abelardo P., *I. « Planctus »*, ed. G. Vecchi, 231

Alberti L. B., *Della pittura*, ed. L. Mallè, 79.

Alfieri V., *Vita scritta da esso*, ed. L. Fassò, 411.

— *Vita prima, Giornali, Annali*, ed. L. Fassò, 411.

— *Tragedie: Filippo*, ed. C. Jannacco, 411.

— *Scritti politici e morali*, ed. P. Cazzani, 411.

— *Studi commemorativi* dell'Univers. di Firenze pel centenario, 411.

Apollonio M., *Dante. Storia della « Commedia »*, 224.

Arese F., *Prose di romanzi: Tristano Riccard.; Tavola Ritonda*, ecc., 71.

Baravelli M., *Le idee filosofiche di T. Valperga di Caluso* (Studi Un. di Firenze), 430.

Beccaria C., *Dei delitti e delle pene*, ed. P. Calamandrei, 458.

Belli G., *Li morti de Roma*, ed. E. Vergara Caffarelli, 89.

Berchet G., *Miscellanea in onore (Bruxelles)*, 252.

Bianco L., *Attualità di G. Deledda*, 104.

Binni W., *Tre liriche del Leopardi*, 97.

— *Storia della critica ariostesca*, 452.

Boccaccio G., *Genealogie deorum gentilium libri*, ed. V. Romano, 75.

Borrello O., *Infanzia e rimembranza in G. Leopardi*, 98.

Branca V., *Momenti autobiografici e satirici dell'Alfieri* (Studi Un. di Firenze), 426.

Calamandrei P. v. Beccaria, 458.

Capellani N., *La sintassi narrativa dell'Ariosto*, 452.

Cappuccio C., *La critica alfieriana*, 411.

— *Alfieri poeta della libertà* (Studi Un. Firenze), 424.

Carducci G., *Lettera a Dafne*, ed. Natali, 58.

Caretti L., *Lettere inedite dell'Alfieri* (Studi Un. Firenze), 425.

Catalano F., *L'episodio di Olimpia nell'Orl. Fur.*, 488.

*Catalogo della mostra manzoniana*, 132.

Cazzani P., v. Alfieri, 411.

Cian V., *Baldassar Castiglione*, 31.

— *Scritti di erudizione e di storia letteraria*, 97.

Colquhoun A., vers. inglese dei *Prom. Sposi*, 134.

Costanzo M., *Corazzini, Michelstaedter, Campana*, 104.

Croce B., v. Franco V., 96.

De Roberto F., *Romanzi e racconti*, ed. L. Russo, 101.

Di Pietro A., *Il « Gierusalemme » nella storia della poesia tassiana*, 233.

Di Pino G., *Linguaggio romantico della tragedia alfieriana* (Studi Un. Firenze), 425.

— *La figurazione della luce nella Div. Commedia*, 480.

Fassò L., v. Alfieri, 411.
Ferrari G. E., *L'ufficio della bibliografia negli studi moderni*, 92.
Flora F., *Saggi di poetica moderna*, 99.
Franco V., *Lettere*, ed. B. Croce, 96.
Fubini M., *Ritratto dell'Alfieri*, 411.

Garin E., *Educazione umanistica in Italia* (versioni), 95.
Gentile A., *C. Goldoni e gli attori*, 462.
Getto G., *Interpretazione del Tasso*, 81.
Goffis C. F., *La poesia del Baldus*, 450.
— *L'eterodossia dei fratelli Folengo*, 450.
Goldoni C., *La vedova scaltra, Gl'innamorati*, trad. polacca di Z. Jachimecka, 492.
Guicciardini F., *Ricordi*, ed. R. Spongano, 393.
Guicciardini P., *La storia guicciardiniana, ediz. e ristampe*, 393.
— *Le traduz. francesi della storia guicciardiniana*, 393.
Guyard M. F., *La littérature comparée*, 469.

Jachimecka Z., v. Goldoni, 492.
Jannaco C., v. Alfieri, 411.
— *L'Incontro dell'Alfieri col Parini* (Studi Un. di Firenze), 426.

*Kenyon Review* (Numero dantesco; primavera 1952), 435.
Kochanowski P., v. Tasso. 491.
Krasiński Z., *Prealba. Il figlio delle ombre*, trad. it. di C. Verdiani, 492.

*Li fatti de Spagna*, ed. R. M. Ruggieri, 483.
Li Gotti E., *Volgare nostro siculo. Crestomazia; parte I*, 476.
Lopriore G. I., *Saggio di una lettura critica delle «Odi Barbare»*, 58.
Luciani V., *F. Guicciardini e la fortuna dell'opera sua*, 393.

Mallè L., v. Alberti, 79.
Maggini F., *Il «fero Allobrogo» nell'ode pariniana* (Studi Un. di Firenze), 426.
Manzoni A., v. Catalogo, ecc., 132.
— *I Promessi Sposi*, ed. A. Momigliano, 244.
Mazzoni G., *Avviamento allo studio critico delle lettere ital.*, 471.
Momigliano A., v. Manzoni, 244.
Montanari F., *G. Carducci intimo*, 58.

Natali G., *G. Carducci*, 58.
— v. Carducci, 58.
*«Noie» cremonesi*, ed. Persico, 214.

Pancrazi P., *Un amoroso incontro*, 491.
Pollak R., v. Tasso, 491.
Paparelli G., *E. S. Piccolomini*, 445.
Pasquini G. M., *Rapporti della tragedia alfieriana con la francese* (Studi Un. di Firenze), 427.
Pellegrini C. *La cultura della contessa d'Albany*, 430.
— *La contessa d'Albany e il salotto di Lungarno*, 411.
Peritore G. H., *La poesia di G. Carducci*, 58.
Persico G. G., *Le «Noie» cremonesi*, 214.
Petrini E., *Pascoli*, 101.
Petrocchi G., v. Tasso, 233.
Pettini B. M., *Nota sul testo della traduz. sallustiana dell'Alfieri* (Studi Un. di Firenze), 430.
Pézard A., *Leçon inaugurale au Collège de France*, 479.
Pirri P., *Gli Annali gregoriani di G. P. Maffei*, 249.
— *Il padre A. Gagliardi*, 250.
Pompeati A., *Storia della letteratura italiana*, 133.
Puppo M., *Tommaseo*, 99.

RAMAT R., *Discorso sulla poesia romantica*, 88.
RENOUARD Y., *Les hommes d'affaire italiens et l'avènement de la Renaissance*, 486.
— *Les hommes d'affaire italiens du M. Age, etc.*, 486.
ROEDEL R., *Individuo e comunità nella Div. Commedia*, 94.
ROMANO V., v. Boccaccio, 75.
RONCARATI L., *L'arte di G. Deledda*, 103.
RUGGIERI R. M., v. *Li fatti de Spagna*, 483.
RUSSO L., v. De Roberto, 101.
— *I Narratori*, 464.

SANTANGELO G., *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*, 486.
SCALIA S. E., *Luigi Capuana and his times*, 248.
SCALIGERO G. C., v. notizie, 135.
SEREGNI G., *Un prozio di Manzoni in Brasile*, 489.
SPONGANO R., v. Guicciardini F., 393.
— *L'ultimo Alfieri* (Studi Un. Firenze), 425.
SCIVOLETTO N., *Fra Salimbene*, 477.
*Storia di Merlino*, v. Arese, 71.

TASSO T., *Il mondo creato*, ed. Petrocchi, 233.
— *Jerozolima Wyzwolona* (Gerusalemme Liberata), trad. polacca di P. Kochanowski, ed. R. Pollak, 491.
*Tavola Ritonda*, v. Arese, 71.
TERZAGHI N., *Panegirico di Plinio a Traiano* (Studi Un. di Firenze), 429.
TOFFANIN G., *Carducci poeta dell'800*, 58.
TOMASINI E., *Il Carducci e la religione*, 58.
*Tristano Riccardiano*, v. Arese, 71.
*Tristano Veneto*, v. Arese, 71.

VALLONE A., *Per un « centro internazionale di documentazione umanistica »*, 94.
VECCHI G., v. Abelardo, 231.
VERDIANI C., v. Krasiński, 492.
VERGARA CAFFARELLI E., v. Belli, 89.
VERGERIO P. P., *De ingenuis moribus* (traduz.), v. Garin, 95.
VITALE M., *Poeti della prima scuola*, 473.

WILKINS E. H., *Maria... Prete*, 93.
— *The Making of the « Canzoniere » and other Petr. Studies*, 440.

# INDICE DELLE MATERIE DEL VOLUME CXXIX

VINCENZO PERNICONE, *Sul testo delle « Stanze » del Poliziano* . . . Pag. 1

EZIO RAIMONDI, *I Padri maurini e l'opera del Muratori* (Cont. e fine), v. 128, 429 sgg.) . . . . . » 145

RAFFAELE SPONGANO, *Carlo Calcaterra* . . . . . » 257

GIORGIO PETROCCHI, *La prima redazione del « Novellino » di Masuccio* . . . . . » 266

GIORGIO DE BLASI, *L'Ariosto e le passioni* (Studio sul motivo poetico fondamentale dell'« Orlando Furioso ») . . . . . » 318

## *VARIETÀ*

MARIO MARTI, *Revisione ed interpretazione di due sonetti di Rustico di Filippo* . . . . . » 26

FERNANDO FIGURELLI, *Un inedito del Leopardi. Appunti e note di variazioni ed aggiunte al « Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica »* . . . . . » 179

GIUSEPPE PETRONIO, *La rima nell'intelligenza* . . . . . » 363

GIOVANNI PONTE, *Le Fontane d'Ardenna nell'« Orlando Innamorato »* » 382

## *RASSEGNA BIBLIOGRAFICA*

CARLO DIONISOTTI. — VITTORIO CIAN, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione* . . . . . » 31

MARIO PENNA. — *Rassegna carducciana:* 1. G. A. PERITORE, *La poesia di Giosuè Carducci*; - 2. GIUSEPPE ITALO LOPRIORE, *Saggio di una lettura critica delle « Odi Barbare »* (Preludio e Libro I, 1-8); - 3. GIULIO NATALI, *Giosuè Carducci; Lettera inedita del Carducci a Dafne*; - 4. FRANCESCO MONTANARI, *Giuosè Carducci intimo*; - 5. EUGENIO TOMASINI, *Il Carducci e la religione*; - 6. GIUSEPPE TOFFANIN, *Carducci poeta dell'Ottocento* . . . . . » 58

GIANFRANCO CONTINI. — *Le « Noie » cremonesi*, a cura di GIOVANNI GAETANO PERSICO . . . . . » 214

ALDO VALLONE. — MARIO APOLLONIO, *Dante. Storia della « Commedia »* . . . . . » 224

LUIGI FIRPO, *Rassegna guicciardiniana*: V. LUCIANI, *F. Guicciardini e la fortuna dell'opera sua.* Edizione italiana a cura di PAOLO GUICCIARDINI; - P. GUICCIARDINI, *La Storia guicciardiniana. Edizioni e ristampe*; - ID., *Le traduzioni francesi della Storia guicciardiniana*; - ID., *Le traduzioni inglesi della Storia guicciardiniana*; - F. GUICCIARDINI, *Ricordi.* Edizione critica a cura di R. SPONGANO . . . » 393

GIUSEPPE GUIDO FERRERO, *Rassegna alfieriana:* VITTORIO ALFIERI, *Vita scritta da esso.* Volume primo. Edizione critica della stesura definitiva a cura di LUIGI FASSÒ; - ID., *Vita scritta da esso.* Volume secondo. Prima redazione inedita della *Vita, Giornali, Annali* e documenti autobiografici. Edizione critica a cura di LUIGI FASSÒ; - ID., *Tragedie.* Edizione critica a cura di CARMINE JANNACO. Volume primo: *Filippo.* Testo definitivo e redazioni inedite; - ID., *Scritti politici e morali.* Volume primo. A cura di PIETRO CAZZANI; - M. FUBINI, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*; - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, *Vittorio Alfieri.* Studi commemorativi in occasione del centenario della nascita. (Hanno collaborato: M. Baravelli, V. Branca, C. Cappuccio, L. Caretti, G. Di Pino, C. Jannaco, F. Maggini, G. M. Pasquini, C. Pellegrini, B. M. Pettini, R. Spongano, N. Terzaghi); - C. PELLEGRINI, *La contessa d'Albany e il salotto di Lungarno*; - C. CAPPUCCIO, *La critica alfieriana* . . . . . » 411

## *BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO*

*Prose di romanzi* (*Il romanzo cortese in Italia nei secoli XIII e XIV*), a cura di F. Arese (M. Boni), p. 71. — Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di Vincenzo Romano (V. Pernicone), p. 75. — Leon Battista Alberti, *Della pittura*, a cura di L. Mallè (A. M. Brizio), p. 79. — Giovanni Getto, *Interpretazione del Tasso* (E. Bigi), p. 81. — Raffaello Ramat, *Discorso sulla poesia romantica italiana* (E. Bottasso), p. 88. — Gioachino Belli, *Li morti de Roma*. Presentazione e note di Ernesto Vergara Caffarelli (G. De Blasi), p. 89. — Pietro Abelardo, *I « Planctus »*. Introduzione, testo critico, trascrizioni musicali a cura di Giuseppe Vecchi (M. Boni), p. 231. — Antonio di Pietro, *Il « Gierusalemme » nella storia della poesia tassiana*; - Torquato Tasso, *Il Mondo creato*. Edizione critica con introduzione e note di Giorgio Petrocchi (R. Massano), p. 233. — « I PROMESSI SPOSI *di Alessandro Manzoni* », *commentati da* Attilio Momigliano (C. Curto), p. 244. — Un numero dantesco della *Kenyon Review* (A. Scaglione), p. 435. — Ernest Hatch Wilkins, *The Making of the « Canzoniere » and other Petrarchan Studies* (E. Carrara), p. 440. — Gioacchino Paparelli, *Enea Silvio Piccolomini* (Pio II) (G. De Blasi), p. 445. — G. F. Goffis, *L'eterodossia dei fratelli Folengo*; - Id., *La poesia del Baldus* (C. Cordié), p. 450. — Walter Binni, *Storia della critica ariostesca*; - Nino Cappellani, *La sintassi narrativa dell'Ariosto* (E. Bigi), p. 452. — Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, a cura di Piero Calamandrei (G. Solari), p. 458. — Attilio Gentile, *Carlo Goldoni e gli attori* (B. Brunelli), p. 462. — Luigi Russo, *I Narratori* (1850-1950). Nuova edizione integrata e ampliata (G. De Blasi), p. 464.

***Annunzi*** . . . . . *Pag.* 92, 248, 469

Si parla di: Giorgio Emanuele Ferrari. — Ernest H. Wilkins. — Reto Roedel. — Aldo Vallone. — *L'educazione umanistica in Italia*. — Veronica Franco. — Vittorio Cian. — Walter Binni. — Oreste Borrello. — Mario Puppo. — Francesco Flora. — Enzo Petrini. — De Roberto. — Licia Roncarati. — Mario Costanzo. — S. Eugene Scalia. — P. Pirri. — Marius-François Guyard. — Guido Mazzoni. — Maurizio Vitale. — Ettore Li Gotti. — Nino Scivoletto. — M. André Pézard. — Guido Di Pino. — *Li fatti de Spagna*. — Yves Renouard. — Giorgio Santangelo. — Franco Catalano. — Giovanni Seregni. — Pietro Pancrazi. — Torquato Tasso. — Carlo Goldoni. — Zygmunt Krasiński.

## *COMUNICAZIONI ED APPUNTI*

*Il « Dante di Monte Cerignone »* (P. Natale Fabrini S. J.), p. 105. — *Il fior fiore della cultura italiana secondo un diplomatico inglese del primo Seicento* (Luigi Firpo), p. 108. — *Aggiunte al carteggio di Traiano Boccalini* (Luigi Firpo), p. 493.

***CRONACA*** . . . . . *Pag.* 112, 252, 497

***Necrologi:*** Attilio Momigliano (Guido Di Pino), p. 499. — Gioele Solari (Luigi Firpo), p. 503.

***Indice alfabetico*** della Rassegna, del Bollettino, ecc. . . . . *Pag.* 506

Ferdinando Neri, *Direttore responsabile.*

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1952) (25256)

UNIVERSITÀ LUIGI BOCCONI MALFASI - EDITORE - MILANO

# LETTERATURE MODERNE

Rivista di varia umanità diretta da FRANCESCO FLORA

*Fondata e diretta da Francesco Flora sotto gli auspici dell'Università «Luigi Bocconi» e aperta alla collaborazione dei maggiori studiosi e scrittori del nostro tempo, la rivista* Letterature Moderne *unisce a un severo programma scientifico un chiaro indirizzo umanistico che la contraddistingue da tutte le consorelle, siano di letteratura militante, siano di contributi accademici e filologici. Gli articoli di autori stranieri vengono pubblicati nella lingua originale. Di ogni testo vien dato, alla fine di ogni fascicolo, un riassunto in due altre lingue.*

**Nel 1951 hanno collaborato:**

F. Albergamo, G. Algranati, G. B. Angioletti, S. Antonelli, VL. Arangio-Ruiz, H. Auréas, G. Baldini, E. Barbetti, G. Battelli, G. M. Bertini, A. Borlenghi, V. H. Brombert, G. A. Brunelli, A. Bruzzi, G. Galiumi, E. Chinol, M. Ciardo, C. Cordié, A. Croce, B. Croce, M. Dazzi, V. De Capraríis, G. Di Pino, V. Errante, F. Flora, R. Franchini, M. Fubini, A. Gasparetti, S. Gerevini, M. V. Ghezzo, E. Giachino, F. Giannessi, A. Giuliani, J. Granados De Bagnasco, S. Gugenheim, A. Jenni, Y. Le Hir, E. Li Gotti, E. Lo Gatto, V. Lugli, M. Luzi, R. Macchioni, B. Majer, G. Manganelli, M. Marangoni, G. Marone, H. Martineau, R. Massano, E. Mazzali, M. Mohlo, A. Mor, C. Musumarra, A. Navarria, A. Obertello, R. Paoli, A. Parente, G. Petrocchi, D. Ponchiroli, M. Puppo, C. L. Ragghianti, G. Ravegnani, Redazione, E. Rosenfeld, F. Rota, M. Scherenzel, B. Tecchi, F. Ulivi, V. Villa, E. R. Vincent, A. Zanco.

**Condizioni di abbonamento:**

1953 (6 fascicoli di oltre pagg. 112 cad.)
ITALIA L. 2.500 - ESTERO L. 3.900 ($6).

*Direzione - Redazione - Amministraz.:* Via Mantova 21 - MILANO (Italia)

---

# GRAMMATICAE ROMANAE FRAGMENTA

## AETATIS CAESAREAE

Collegit recensuit ANTONIUS MAZZARINO

VOLUMEN PRIMUM

Accedunt Volumini Funaiolano Addenda

L'Autore si propone, con il presente volume ed altri tre in preparazione, di portare a termine l'opera tanto egregiamente iniziata da Gino Funaioli.

Un vol. in-8° di pagg. XII-312 - L. 4000.

Casa Editrice LOESCHER-CHIANTORE • Via Vittorio Amedeo, 18 • TORINO

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO 4° PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE

Vol. CXXIX (fasc. 1°) ANNO LXIX Fasc. 385
1° Trimestre 1952

# GIORNALE STORICO

DELLA

# LETTERATURA ITALIANA

*DIRETTO DA*

CARLO CALCATERRA - FERDINANDO NERI
VINCENZO PERNICONE - GIUSEPPE VIDOSSI

1952

CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
*TORINO*

# SOMMARIO

VINCENZO PERNICONE, *Sul testo delle « Stanze » del Poliziano* . . . . . *Pag.* 1

## *VARIETÀ*

MARIO MARTI, *Revisione ed interpretazione di due sonetti di Rustico di Filippo* » 26

## *RASSEGNA BIBLIOGRAFICA*

CARLO DIONISOTTI. — VITTORIO CIAN, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione* . . . . . » 31

MARIO PENNA. — *Rassegna carducciana*: 1. G. A. PERITORE, *La poesia di Giosuè Carducci*; - 2. GIUSEPPE ITALO LOPRIORE, *Saggio di una lettura critica delle « Odi Barbare »* (Preludio e Libro I, 1-8); - 3. GIULIO NATALI, *Giosuè Carducci; Lettera inedita del Carducci a Dafne*; - 4. FRANCESCO MONTANARI, *Giosuè Carducci intimo*; - 5. EUGENIO TOMASINI, *Il Carducci e la religione*; - 6. GIUSEPPE TOFFANIN, *Carducci poeta dell'Ottocento* . . . . . » 58

## *BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO*

*Prose di romanzi* (*Il romanzo cortese in Italia nei secoli XIII e XIV*), a cura di F. ARESE (M. Boni), p. 71. — GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di VINCENZO ROMANO (V. Pernicone), p. 75. — LEON BATTISTA ALBERTI, *Della pittura*, a cura di L. MALLÈ (A. M. Brizio), p. 79. — GIOVANNI GETTO, *Interpretazione del Tasso* (E. Bigi), p. 81. — RAFFAELLO RAMAT, *Discorso sulla poesia romantica italiana* (E. Bottasso), p. 88. — GIOACHINO BELLI, *Li morti de Roma*. Presentazione e note di ERNESTO VERGARA CAFFARELLI (G. De Blasi), p. 89.

***Annunzi*** . . . . . » 92

Si parla di: Giorgio Emanuele Ferrari. — Ernest H. Wilkins. — Reto Roedel. — Aldo Vallone. — *L'educazione umanistica in Italia*. — Veronica Franco. — Vittorio Cian. — Walter Binni. — Oreste Borrello. — Mario Puppo. — Francesco Flora. — Enzo Petrini. — De Roberto. — Licia Roncarati. — Mario Costanzo.

## *COMUNICAZIONI ed APPUNTI*

*Il « Dante di Monte Cerignone »* (P. Natale Fabrini S. J.), p. 105. — *Il fior fiore della cultura italiana secondo un diplomatico inglese del primo Seicento* (Luigi Firpo), p. 108.

## *CRONACA* . . . . . » 112

***Spoglio dei periodici*** a cura di E. BIGI, M. BONI, P. CITATI, G. DE BLASI, L. VIGLIANI.

***Stelloncini:*** Esito del concorso per una cattedra di filologia romanza. — Fredi Chiappelli e Aldo Scaglione. — Congresso internazionale di studi italiani. — La nuova sala manzoniana della Braidense. — La *Storia della letteratura italiana* di A. Pompeati. — I *Promessi Sposi* in Inghilterra. — Manifestazioni in onore di Giulio Cesare Scaligero.

***Necrologi:*** VITTORIO CIAN (p. 136). — GIULIO AUGUSTO LEVI (p. 139).

***Pubblicazioni ricevute.***

Registrato al N. 571 del Registro Periodici del Tribunale di Torino a sensi del Decreto-legge 8-2-48, N. 47. — *Direttore responsabile:* Ferdinando Neri.
Stampato con i tipi della Tipografia Vincenzo Bona di Torino.

*NOVITÀ*

WALTER BINNI

## CRITICI E POETI DAL CINQUECENTO AL NOVECENTO

È una raccolta di saggi raggruppati secondo un criterio cronologico: ma in tutti è coerentemente sviluppato l'interesse critico dell'autore, teso a cogliere i caratteri di un poeta o di un critico nella loro peculiarità e nel loro intimo legame con la storia e con la cultura entro cui si affermano.

Sono in tal senso particolarmente probanti i saggi sulle lettere dell'Alfieri, sulla formazione della critica desanctisiana, sul Donadoni, sulla Stampa e il Della Casa, o sul Giusti. Altri saggi (come quelli sulle riviste letterarie del Settecento, sulla battaglia romantica in Italia, sulla cultura e letteratura nel primo ventennio del secolo) testimoniano l'interesse dello studioso per precise sintesi storico-letterarie secondo un metodo già ampiamente sperimentato.

Volume N. 2 della Collana « STUDI CRITICI »
Pagg. XLII-244 — L. 1000.

NINO CAPPELLANI

## La sintassi narrativa dell'Ariosto

L'A. parte da un atteggiamento di dissenso e di consenso con la formula crociana dell'Ariosto poeta dell'amore per « l'Armonia cosmica » ma crede che non giovi troppo sciogliere tale formula in « musicalità », in « visione musicale, lirica » ma piuttosto che occorra calarla e collaudarla nel vivo svolgersi della « sintassi » ariostesca: abbinare, cioè, lo studio della poesia e della poetica dell'Ariosto, partendo dai confini della filologia per giungere ad una più esatta critica problematica e definitoria. Il chiarimento che ne risulta investe i maggiori problemi critici che la poesia dell'Ariosto ha suscitati.

COLLANA CRITICA N. 54
Pagg. XIV-102. — L. 400.

**"LA NUOVA ITALIA EDITRICE" - FIRENZE**
**PIAZZA INDIPENDENZA, 29**

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE
DI
# UGO FOSCOLO

*Si è pubblicato il*

## VOLUME XV

# EPISTOLARIO

VOLUME SECONDO
(Luglio 1804 - Dicembre 1808)
a cura di PLINIO CARLI

Pagine XVI-620, in-8° . . . . . L. 2500

L'interesse di questa raccolta epistolare si accresce a mano a mano che si segue il Poeta negli anni della sua vita. Nel presente volume sono particolarmente notevoli i copiosi documenti di carattere militare, nei quali si delinea l'immagine del Foscolo ufficiale, paternamente sollecito del benessere e del decoro dei suoi soldati, scrupoloso nell'adempimento dei suoi doveri, pronto sempre a difendere il nome e la reputazione degli italiani.

Il capitolo degli amori — cui nel primo volume portò un singolare contributo l'ampio carteggio con la Fagnani Arese — si arricchisce in questo secondo di nuova materia, fra cui le molte lettere a Marzia Martinengo Cesaresco e quelle a Isabella Teotochi Albrizzi, antica fiamma riavvampante.

L'Uomo e lo Scrittore, attraverso il carteggio con gli amici, letterati e no (Monti, Pindemonte, Giovio, Brunetti, ecc.) si ergono ormai, in questo secondo volume, nella loro fiera e potente originalità.

*Altri volumi pubblicati*:

V – **Prose varie d'arte,** Edizione critica a cura di M. FUBINI, pp. CXVIII-460 . . . . . L. 2500

VII – **Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811),** a cura di E. SANTINI, pp. LIV-486 . . . . . L. 2500

VIII – **Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816,** a cura di L. FASSÒ, pp. CXXIV-410 . . . . . L. 2500

XIV – **Epistolario,** a cura di P. CARLI, Volume Primo: ottobre 1794-giugno 1804, pp. LII-444 . . . . . L. 2500

**CASA EDITRICE FELICE LE MONNIER - FIRENZE**

SHL MAY 1952
WITHDRAWN
LIBRARY